

Luís Manuel Tarujo Ferreira

VAI O DIABO EM CASA DO ALFACINHA:

*(des)amores e outras desordens
nos entremezes de cordel de Setecentos*

Volume I

Dissertação de Doutoramento em Literaturas e Culturas Românicas, elaborada sob a orientação do Prof. Doutor Francisco Topa e apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto

dezembro de 2012

Índice

Nota de reconhecimento	5
Apresentação	7
Critérios de transcrição dos textos citados	11
Parte I	13
1. O cordel	15
1.1. Da noção de <i>literatura de cordel</i>	16
1.2. Edição e venda dos folhetos de cordel	22
1.3. Evolução da literatura de cordel em Portugal (séculos XVI a XVIII)	40
2. O teatro	45
2.1. Contextualização: breve resenha do teatro europeu	45
2.2. O caso português	55
2.2.1. O Portugal de Setecentos	55
2.2.2. O teatro de cordel no século XVIII	68
3. O amor	148
3.1. Análise sociológica das relações amorosas	148
3.1.1. Da vida privada	148
3.1.2. Da noção de amor	158
3.1.2.1. Princípios filosóficos	160
3.1.2.2. A génese do amor	172
3.1.2.3. Para uma história do amor	175
3.1.2.4. Os intervenientes no processo amoroso	191
3.2. Manifestações setecentistas do amor	205
3.2.1. A sedução	205
3.2.2. O casamento	226
3.2.3. A família	263
3.2.4. Do amor à felicidade	267
3.2.5. O lado negro do amor	273

Parte II	285
1. Definição de um <i>corpus</i> de análise	287
2. Análise do <i>corpus</i>	291
2.1. Apresentação	291
2.1.1. Os títulos	291
2.1.2. Os autores	295
2.1.3. As ilustrações	296
2.2. Temas	299
2.2.1. O amor	302
2.2.1.1. A sedução e o namoro	342
2.2.1.2. O casamento	361
2.2.1.3. A saudade, o ciúme e o casamento infrutífero	409
2.2.1.4. O adultério e a violência doméstica	416

NOTA DE RECONHECIMENTO

Não posso deixar de agradecer, em primeiro lugar, a infindável paciência e compreensão, bem como a magistral orientação que me foi prestada ao longo dos últimos anos, do Prof. Doutor Francisco Topa, meu caro professor e orientador da tese que agora apresento, e bom amigo nos bons e maus momentos. Recordo igualmente o carinho, o incentivo e os úteis conselhos do Prof. Doutor Arnaldo Saraiva, a quem devo a minha paixão pela literatura de cordel, e da Prof. Doutora Maria João Reynaud, cuja sensibilidade sempre me fascinou.

Devo agradecer também ao caro Prof. Doutor José Camões pela ajuda aquando das pesquisas nas bibliotecas nacionais e pela confiança depositada em mim ao permitir o acesso incondicional ao acervo e às publicações do Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Não poderei esquecer a simpatia com que fui recebido pelo Diretor do Instituto de Estudos Teatrais / Sala Jorge de Faria, da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Prof. Doutor João Maria André, franqueando-me o acesso ao riquíssimo espólio daquela biblioteca, bem como ao Prof. Doutor Carlos Fiolhais, Diretor da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, pela autorização para trabalhar na Biblioteca Joanina.

Não deixarei de assinalar a disponibilidade da Prof. Doutora Maria José Moutinho Santos, docente de História da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, no esclarecimento de questões relativas ao acervo da Biblioteca Pública Municipal do Porto.

Saliento a extraordinária simpatia da Dr.^a Carla Amaral e da D. Maria José Ferreira, responsáveis pela Secretaria do 3.º Ciclo da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, sempre prontas a esclarecer todas as questões administrativas, muito para além da sua obrigação profissional.

Jamais esquecerei o precioso apoio que me foi prestado pelos excelentes profissionais das bibliotecas visitadas. Lembro, com estima, a D. Clara Ferreira, da Sala Jorge de Faria; a responsável pela sala de microfilmes da Biblioteca Nacional, D. Ana, e pela biblioteca do Teatro Nacional D. Maria II, Dr.^a Fernanda; a atenção das Dr.^{as} Ângela Oliveira, Laura Gil, Marlene Borges e da D. Rafaela Barbosa, simpáticas e solícitas funcionárias da Biblioteca Central da Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

Agradeço ainda à minha cara amiga e colega, Dr.^a Ana Maria Carvalho, pela ajuda prestada na análise da bibliografia editada em inglês e alemão.

LUÍS MANUEL TARUJO FERREIRA

Finalmente, tenho de prestar homenagem aos amigos pessoais e a toda a minha família que, privados da minha companhia durante longos períodos de tempo, aturaram o meu mau humor nos momentos de desânimo sem nunca reclamarem.

APRESENTAÇÃO

A cultura popular em Portugal, sobretudo a que diz respeito ao século XVIII, continua a ser mal conhecida e insuficientemente estudada. Trata-se de uma área da cultura esquecida pela maior parte dos historiadores da literatura e da cultura que, absorvidos pela produção literária denominada culta, olvidam uma outra produção literária cuja importância não pode ser desprezada.

Quando se fala na cultura e/ou literatura setecentista, dificilmente se alude à sua vertente popular. Felizmente, alguns estudos mais consistentes têm vindo a ser feitos nos últimos anos, dando conta da imensa riqueza daquela literatura, já identificada por Albino Forjaz de Sampaio:

No teatro como na literatura de cordel há riquezas sem par para o dicionarista e para o etnógrafo. É uma documentação preciosa onde há de tudo.¹

O modesto propósito das nossas reflexões será o de comprovar a existência de uma cultura paralela² à culta, cuja importância é por demais óbvia para ser esquecida. Dada a escassez de fon-

¹ Albino Forjaz de SAMPAIO, *Subsídios para a História do Teatro Português – Teatro de Cordel*, Lisboa, Imprensa Nacional de Lisboa, 1922, p. 10.

² Importará, desde já, convocar os estudos de Roger CHARTIER que, detendo-se na oposição entre cultura popular e cultura erudita ou letrada, começa por assumir as dificuldades que se impõem a quem intenta tal partição e a aplica, por exemplo, ao campo literário. Respondendo à seguinte questão

A literatura “popular” alimentará as leituras (ou a escuta) da sociedade camponesa, ou de um público mediano situado entre o povo analfabeto e a magra minoria de letrados, ou ainda, constituirá uma leitura partilhada por toda uma sociedade, que cada grupo decifra à sua maneira, da simples deteção dos signos à leitura corrente? (*A História Cultural entre Práticas e Representações*, Lisboa, Difel, 1988, p. 55),

o autor manifesta algum desconforto ao ter de estabelecer fronteiras claras entre as duas realidades:

Debates difíceis, mas que em todo o caso indicam que não é simples identificar um nível cultural ou intelectual, que seria o do popular, a partir de um conjunto de objetos ou de práticas. Por outro lado, todas as formas culturais nas quais os historiadores reconhecem a cultura do povo surgem sempre, hoje em dia, como conjuntos mistos que reúnem, numa meada difícil de desembaraçar, elementos de origens bastante diversas. (Idem, pp. 55-56).

A fim de ilustrar as suas afirmações, o mesmo autor recorre ao tema – que nos é caro – da literatura de cordel:

A literatura de cordel é produzida por profissionais da escrita e da impressão, mas a partir de processos de reescrita que submetem os textos letrados a arranjos, a delimitações que o não são. E, por intermédio da compra mais

tes fidedignas, a dissertação que agora iniciamos pretende também abrir novas pistas à investigação académica e esperar que outros amantes da literatura popular setecentista confirmem, questionem ou corrijam as nossas conclusões e que desse confronto nasça a luz necessária ao esclarecimento que urge efetivar no que a esta matéria diz respeito.

Apesar de, atualmente, os folhetos de cordel já não circularem, ao contrário do que ainda acontece em algumas regiões do Brasil, a sua importância não pode ser negligenciada. O valor adveniente da raridade de alguns exemplares que até nós chegaram, preciosamente guardados nas bibliotecas mais importantes e de acesso condicionado, ou fazendo parte de coleções privadas avaliadas em vários milhares de euros, encerra uma outra importância impossível de precisar: os pequenos livrinhos grosseiramente impressos, repletos de gralhas, abordando temáticas que, na opinião de muitos, são injustamente apelidadas de monótonas e desprovidas de qualidade literária e, por isso, indignos de figurar lado a lado com as *obras-primas* da literatura, são, muitas vezes, os únicos documentos capazes de comprovar costumes e ideologias típicos de um determinado período. Por isso, aquelas frágeis obras começam a atrair a atenção de estudiosos das mais diversas áreas: da Literatura à Cultura; da Antropologia à Sociologia; da Etnologia à História; da Filosofia à Psicologia; da Política ao Direito.

As vastas coleções de folhetos de cordel do século XVIII constituem, portanto, uma fonte inesgotável de informação ao dispor do estudioso que sobre ela queira trabalhar. Este filão é de tal forma rico que, na impossibilidade de averiguar todos os documentos dispersos por numerosas bibliotecas nacionais e estrangeiras, tivemos necessidade de restringir o nosso trabalho ao teatro de cordel e, dentro deste, secundarizar as comédias e tragédias por serem as menos esquecidas dos estudos que até ao momento têm sido divulgados, e valorizar os entremezes e pequenas peças publicados ao longo do século que aqui nos interessa. Mesmo assim, o acervo à nossa disposição continuava vastíssimo, pelo que nos vimos na contingência de selecionar apenas as produções literárias que abordam explicitamente o tema do amor, tendo-se cifrado a sua recolha em 449 exemplares. De facto, acreditamos que nenhuma temática inspirou tantos folhetos como a amorosa.

Para cumprir o nosso desiderato e perceber como o complexo sentimento do amor foi tratado pela dramaturgia de cordel setecentista, pareceu-nos fundamental tecer algumas considerações prévias acerca da noção de *literatura de cordel*, na tentativa de expurgar eventuais equívocos que

ou menos massiva, os leitores exprimem as suas preferências; deste modo, os seus gostos ficam em posição de fazer influir a própria produção dos textos. Num movimento inverso, a cultura folclórica, que fornece a sua base à religião da maioria, foi profundamente «trabalhada» em cada época pelas normas ou pelas interdições da instituição eclesiástica. Saber se pode chamar-se popular ao que é criado pelo povo ou àquilo que lhe é destinado é, pois, um falso problema. (Idem, p. 56).

E acrescenta:

Importa antes de mais identificar a maneira como, nas práticas, nas representações, se cruzam e se imbricam diferentes formas culturais. (*Ibidem*).

Em síntese, é este o objetivo que, modestamente, intentamos cumprir com a dissertação que ora iniciamos.

em torno dela se foram gerando. Será precisamente este o ponto de partida das nossas reflexões, que passarão também por uma alusão, ainda que breve, ao negócio gerado em torno da edição dos frágeis papéis que povoaram o imaginário de gerações.

Tendo em conta baliza temporal que estabelecemos, iremos traçar um breve retrato do Portugal de Setecentos, centrando a nossa atenção no género dramático, nomeadamente nas pequenas peças, que tiveram grande sucesso, apesar dos entraves colocados pelos aparelhos censórios.

Antes de passarmos à segunda parte da dissertação, reservaremos um capítulo à análise sociológica das relações amorosas. Elegendo o amor como tema central das nossas considerações, iremos, num primeiro momento, abordar os princípios filosóficos que, ao longo dos tempos, nortearam a conduta do Homem nesta matéria, para, de seguida, nos concentrarmos nos intervenientes em todo este processo.

Com o intuito de percebermos o alcance da temática amorosa junto de um público económica e culturalmente desfavorecido, tentaremos, na segunda parte do trabalho, proceder a uma análise detalhada dos documentos recolhidos, durante um ano, nas várias bibliotecas visitadas e que enformam o *corpus* deste estudo.

Assim, recorrendo, sempre que possível, a exemplos textuais, iremos, primeiramente, tratar do amor, acompanhando a evolução deste sentimento: da fase da sedução passaremos para o namoro e, finalmente, alcançaremos o casamento, numa demanda da felicidade, agora ao alcance de todos, na sequência dos ideais iluministas que, ao longo do século que prende as nossas atenções, se foram lentamente vulgarizando.

No entanto, não quisemos obliterar o lado menos favorável do amor, pois também ele marca a intriga dos entremezes de cordel que compulsámos: a saudade e o ciúme, bem como o adultério e a violência doméstica.

Será, no entanto, o tratamento das personagens a ocupar a maior parte das nossas reflexões. Por questões meramente metodológicas, abordaremos, em primeiro lugar, as personagens femininas e só depois as masculinas. A uni-las está o facto de, direta ou indiretamente, o seu comportamento contribuir para a construção de relações, nem sempre amistosas, conforme sustenta o título da dissertação. Acreditamos que o presente estudo não seja suficiente para desvendar o complexo mundo das relações humanas, sobretudo numa época pouco conhecida. Cremos contudo que fomos capazes de, pelo menos, «sugerir até que ponto tudo isto é endiabrado»³.

A finalizar a nossa análise, não quisemos deixar de assinalar os espaços em que todas as personagens citadas se movem, evidenciando um contraste entre os ambientes de clausura, mais propícios à manifestação de sentimentos profundos, e os espaços de sociabilidade.

Estamos conscientes de que o riquíssimo filão que, modestamente, desvendámos poderá suscitar análises muito mais completas que não cabem no âmbito desta dissertação. Esperamos

³ ORTEGA Y GASSET, *Estudos Sobre o Amor*, Lisboa, Relógio d'Água Editores, 2002, p. 244.

poder aguçar a curiosidade de outros estudiosos e, deste modo, estimular novos trabalhos académicos em torno de uma literatura que tem sido injustamente votada a uma espécie de degredo.

Em síntese, desejamos, ao longo das próximas páginas, partilhar os resultados de vários anos de investigação em torno da nossa grande paixão: a literatura de cordel. Assistiremos, assim, a declarações de amor mais ou menos originais; a casamentos inesperados; a uniões matrimoniais motivadas pelo dote da noiva e muitas outras, felizmente, fruto do amor; a uniões livres e a matrimónios impostos pelos pais e tutores. Acompanharemos jovens e velhas completamente apaixonadas, dispostas a tudo pela conquista do seu amado; homens e mulheres, casados ou solteiros, enfrentando desafios e ameaças, enganos e maus tratos; velhos que amam jovens; irmãos e maridos ciumentos; mulheres possesas que arruinam os seus maridos e outras honestas e puras, maravilhadas pela descoberta do primeiro amor. Testemunharemos o machismo enraizado contra o feminismo nascente; o amor sublime que contrasta com a paixão libertina; as alianças que se desfazem, mas, sobretudo, as uniões que se estabelecem contra tudo e contra todos, fazendo triunfar o amor acima de todas as coisas.

CRITÉRIOS DE TRANSCRIÇÃO DOS TEXTOS CITADOS

Decidimos manter a ortografia original no conjunto das citações dos folhetos de cordel que analisámos, salvaguardando assim o seu eventual valor documental, tanto mais que nem todos os textos que constituem o *corpus* da presente dissertação estão facilmente acessíveis à maior parte dos estudiosos e curiosos do assunto, fruto de catalogações deficientes e desatualizadas, por um lado, e devido ao acesso condicionado a muitas obras cuja raridade assim o exige, por outro.

Assinalamos, sempre que necessário, os desvios à ortografia corrente com (*sic*), mas evitamos fazê-lo em questões que não prejudicam o entendimento global da mensagem, nem suscitam dúvidas quanto a eventuais gralhas da nossa parte¹. Deste modo, não serão assinaladas as seguintes particularidades:

- a utilização da maiúscula inicial em vocábulos que, atualmente, não a apresentam (Tio – tio / Cidade – cidade);
- a variação da etimologização gráfica, sobretudo no que diz respeito ao uso do /th/ em vez do /t/, ou da dupla consoante (author – autor / metter – meter);
- os casos de acentuação, sobretudo no que diz respeito à contração da preposição (á – à);
- as variações quanto à grafia dos ditongos nasais e das semivogais (andaõ – andam / funçoens – funções / foy – foi / taes – tais);
- as diferenças gráficas no registo das consoantes fricativas (graciozo – gracioso / cosinheiras – cozinheiras);
- a utilização do grafema *h* ou de consoantes mudas que, posteriormente, caíram em desuso (hia – ia / prompto - pronto);
- a aparente utilização indistinta de sinais de pontuação, principalmente no que diz respeito ao ponto final, muitas vezes substituído pelo ponto e vírgula e pelos dois pontos;

¹ A profusão de variações gráficas levou-nos a considerar as indicações apontadas por Rita MARQUILHAS, na obra *Norma Gráfica Setecentista: do Autógrafo ao Impresso*, Lisboa, Instituto Nacional de Investigação Científica, 1991, que decidimos adotar no contexto dos folhetos que analisaremos.

– os casos em que, deliberadamente, o dramaturgo pretendeu marcar regionalismos ou sotaques diversos (trabaiar – trabalhar / os amoro – o amor).

Acreditamos, assim, que a fidelidade ao original que aqui privilegiamos, incluindo os ‘erros’, nos permitirá concluir que o cuidado com a revisão linguística dos folhetos era reduzido, em sintonia, aliás, com o preço daqueles textos.

As citações de diversos autores estrangeiros foram igualmente mantidas na sua versão original em francês, castelhano e inglês, uma vez que estas línguas, pelo seu uso recorrente, não oferecem dificuldades de compreensão.

Quanto aos folhetos citados nas nossas análises de que possuímos várias edições, preferimos, quando tal foi possível, tratar a edição mais antiga.

Em alguns casos, porém, tornou-se impossível determinar, com exatidão, a data da edição dos textos. Apesar da contrariedade, decidimos mantê-los no *corpus* que constituímos, uma vez que, pelos assuntos trabalhados, pela linguagem e estilo que evidenciam, pela casa impressora que exibem, bem como pelas licenças de impressão, acreditamos que a data da sua edição não se afastará da centúria de Setecentos que aqui nos interessa tratar. Em alguns casos, socorremo-nos da preciosa base de dados *on-line* <http://www.europeana.eu/portal/>² a fim de debelar dúvidas relativas à datação de algumas peças.

Apesar de ter agravado significativamente a extensão do trabalho que agora apresentamos, e arriscando ainda a oposição de ideias mais avalizadas que a nossa, decidimos, na segunda parte da dissertação, ilustrar, com citações textuais, a maior parte das considerações feitas por acreditarmos que, sem a transcrição dos textos que compõem o *corpus* de folhetos de cordel setecentistas que reunimos, o nosso trabalho correria o risco de tornar-se mais simples e ligeiro, perdendo-se, por consequência, muito do seu valor documental.

² A base de dados foi consultada em março de 2012.

PARTE I

1. O cordel

À semelhança do que ficou expresso na apresentação da dissertação, é objectivo fundamental do presente estudo contribuir para a aclaração de aspectos menos trabalhados da nossa riquíssima herança literária¹, o que passará pela abordagem do chamado teatro de cordel. cremos que o facto de trazer a lume folhetos de cordel muitas vezes esquecidos nos labirínticos corredores das bibliotecas, assim como o cuidado estudo crítico das manifestações do amor presentes nas páginas daqueles textos, concorrerão para o enriquecimento da história da literatura portuguesa, que não deverá continuar a ignorar uma literatura que, por ter herdado o epíteto «de cordel», foi votada a um exílio involuntário no domínio, preconceituoso, da infraliteratura².

¹ O estudo do teatro de cordel, na perspectiva que pretendemos seguir, torna obrigatório o recurso a outras disciplinas, como a antropologia, a história, a sociologia, a psicologia, a medicina, ou a linguística.

² O termo «infraliteratura» pode, neste contexto, ser aproximado dos de «subliteratura», «pseudoliteratura», «paraliteratura», «contraliteratura», «literatura fácil» ou até mesmo de «literatura de massas», na medida em que todas estas designações coincidem na ideia de falta de qualidade literária dos textos a que se aplicam e na consequente periferia em relação aos que são tidos como indubitavelmente literários. Outros epítetos têm sido utilizados no mesmo sentido, como é o caso de «literatura marginal» ou «literatura marginalizada», designações aditadas por Arnaldo SARAIVA, (a este propósito, citemos Jacinto do Prado COELHO que adianta uma possível distinção entre os dois termos: «Entre literatura marginal e literatura marginalizada a diferença é pouco perceptível, trata-se de quase sinónimos, mas o matiz existente basta para justificar uma preferência; Arnaldo SARAIVA, por exemplo, segue Roland Barthes, optando pela segunda destas designações. Matiz de temporalidade: a literatura marginalizada não se inscreve num quadro de permanência: em «marginalizado» a tónica é posta na mudança: literatura marginalizada já alguma vez foi posta à margem ou ainda se encontra nessa situação.» («Apontamentos sobre Literaturas Marginais», in *Boletim de Filologia*, vol. XXVIII, Tomo I, Lisboa, Centro de Linguística da Universidade de Lisboa, 1983, p. 329)), «literatura trivial», «literatura de consumo», «literatura *kitsh*», «literatura vulgarizada» («no exacto sentido de a fonte culta conhecer perfeitamente as formas de tornar acessível a vastas camadas textos de matrizes literárias diversificadas.» (José de Oliveira BARATA, *História do Teatro Português*, Lisboa, Universidade Aberta, 1991 p. 250)), ou de «contraliteratura» (remetendo «para uma cultura diferente da cultura letrada, ainda que pareça seguir de muito perto os valores e a ideologia por ela veiculados.» (Ana Margarida RAMOS, *Os Monstros na Literatura de Cordel Portuguesa do século XVIII*, Lisboa, Edições Colibri, 2008, p. 81)). Todas estas designações opõem-se à chamada «literatura canónica», «literatura oficial», «literatura legítima», «grande literatura» ou ainda «literatura-instituição». José de Oliveira BARATA considera que há um grande trabalho a fazer por parte dos investigadores no sentido da «definição clara e fundamentada das duas esferas culturais antagónicas – a oficial e a não oficial ou marginalizada –, duas realidades que, postas em confronto, conduzem por sua vez ao estudo das influências, das formas repressivas que uma pode exercer sobre a outra, ou da simbiose enriquecedora que, regra geral, se verifica.» («Entremez sobre o Entremez», in *Biblos*, Revista da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Volume LIII, 1977, p. 392). Deste modo, aponta o mesmo estudioso, «seja qual for a perspectiva em que nos colocamos, a aceitação da designação de literatura de cordel como algo que nos remete para um *corpus* menor e lateral, pressupõe que ele só é menor e lateral perante a sacralidade de um outro cânone literariamente institucionalizada.» («Algumas reflexões sobre a literatura teatral de cordel no setecentismo português», separata de *Miscelânea de Estudos em Honra do Prof. A. Costa Ramalho*, Coimbra, 1992, p. 387).

1.1. Da noção de *literatura de cordel*

A expressão *literatura de cordel*, usualmente utilizada para designar um conjunto de *folhetos*, *folhas soltas* ou *volantes*, em voga no nosso país durante cinco séculos, deriva, sobretudo, de elementos que são externos ao texto, relacionados com o modo de exibição de obras destinadas à venda.

Quanto à sua origem, a designação *Literatura de Cordel* parece ter surgido de forma inequívoca com Teófilo Braga. Estudioso sério desta literatura, utiliza pela primeira vez a expressão em 1865, no artigo «Da literatura de cordel», escrito para o *Jornal do Comércio*. Dois anos mais tarde, afirmará, a propósito da obra de Charles Nisard³: «é o que entre nós tem o nome verdadeiramente português de *litteratura de cordel*, anunciada pelo pregão mercenario do cego (...).»⁴. Anteriormente, ainda no século XVIII, era usado em Espanha, pelo que se depreende que o termo tenha sido importado do país vizinho. Carlos Nogueira⁵ parece céptico face a um possível uso do termo em Setecentos, uma vez que tanto Nicolau Tolentino como Bocage, que repetidas vezes se pronunciaram em relação ao cordel como um subgénero menor, nunca usaram essa expressão nos seus escritos.

Estamos perante um acervo de textos cuja originalidade passa, desde já, pelo estabelecimento de traços comuns que nada têm a ver com temas ou mesmo géneros trabalhados, mas com aspetos gráficos e formais das publicações. Trata-se, assim, de um conceito sobretudo bibliográfico e não genológico. Arnaldo Saraiva, reputado estudioso do cordel português e brasileiro, justifica esta afirmação, ao referir-se ao fenómeno do cordel da seguinte forma:

[O] ‘de cordel’ não define inicialmente literatura nenhuma, pois apenas elucida sobre o modo como essa literatura era mostrada ou exposta, decerto para venda ao ‘vulgo’. E também salta à vista que a mostragem ou exposição não exigia necessariamente a mesma forma, quanto mais o mesmo conteúdo, ou a mesma forma dos conteúdos, que é o que uma classificação ou uma designação deveria usar.⁶

Mais adiante, acrescenta que o tipo de literatura que aqui nos interessa seria aquele «que (no século XVIII, pelo menos) pendia das paredes ou, às vezes, dos braços, sobretudo dos cegos⁷, e

³ Charles NISARD, *Histoire des Livres Populaires ou de la Littérature du Colportage depuis le XV Siècle jusqu’à l’Établissement de la Commission d’Examens des Livres*, Paris, Librairie d’Amiot, 1854.

⁴ Teófilo BRAGA, *História da Poesia Popular Portuguesa*, Porto, Typographia Lusitana, 1867, p. 188.

⁵ Carlos NOGUEIRA, *O Essencial Sobre a Literatura de Cordel Portuguesa*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2004, p. 9.

⁶ Arnaldo SARAIVA, *Literatura Marginalizada*, Porto, Edição do autor, 1975, p. 116.

⁷ Albino Forjaz de SAMPAIO dá conta da identidade dos cegos que, em Setecentos, se dedicavam à venda de folhetos de cordel:

se prendia a um cordel, ou guita, ou barbante, para mostra, exposição e venda (...).»⁸. Esta afirmação permite conceber que, nesta literatura, se observa «menos estruturação, menos elaboração estética, menos conceptualização, ou menos ambição cultural do que, por exemplo, na ‘literatura de vanguarda’ ou na ‘antiliteratura’»⁹.

Na mesma esteira, várias reflexões têm vindo a ser publicadas, o que revela uma admirável atitude consensual entre autores de épocas diferentes sobre o mesmo assunto. Márcia Abreu¹⁰, confirmando as afirmações de Arnaldo Saraiva, considera que, no caso da fórmula *literatura de cordel*, «não se trata, portanto, de uma modalidade literária, de um gênero literário, e sim de um *gênero editorial*.»¹¹.

Segundo Viegas Guerreiro, *literatura de cordel* designava «folhas soltas, volantes ou folhetos, de índole popular ou semi-popular, que se vendiam pendurados de um cordel ou barbante: peças de teatro, motes glosados, romances, novelas». ¹² Fernando de Castro Pires de Lima explica que «o pitoresco nome se originou no facto de os livros populares serem expostos à venda, outoramente, pendurados de um barbante.»¹³.

Não cabe, num trabalho desta natureza, uma reflexão exaustiva acerca desta problemática. A título de exemplo, citaremos alguns depoimentos que parecem incontornáveis. Carlos Nogueira afirma que a designação em causa

fabricada a partir de factores extraliterários, (...) tem permanecido inabalável por força da sua comodidade classificadora, não obstante o seu sentido demasiado amplo, dada a diversidade praticamente incontável de tipologias textuais que comporta; não obstante remeter para um tipo de literatura que, para algumas classes cultas, equivale aprioristicamente a má literatura (como toda a literatura

Os cegos mais conhecidos eram António Alves, com lugar de livros junto ao Arco da Rua Augusta (1786-88), Manuel Marques da Silva, com venda ao princípio da Rua dos Ourives do Ouro, junto ao Terreiro do Paço, debaixo da Arcada do Senado, «Romão José, homem cego, na esquina das Casas dos Padres de S. Domingos, no Rocio (*sic*), voltando para a Praça da Figueira, ou em sua casa, ao pé do chafariz da Guia, na propriedade do forno» (1794). Um dos cegos de maior nomeada foi João Henriques com loja na Rua Augusta, ao princípio (...). Morava na Calçada do Duque e vendeu de 1779 a 1815, pois em 1816 já é da viúva o seu lugar. (*Subsídios para a História do Teatro Português – Teatro de Cordel*, p. 18).

⁸ *Literatura Marginalizada*, p. 116.

⁹ Arnaldo SARAIVA, *Literatura Marginalizada. Novos Ensaios*, Porto, Edição do autor, 1980, p. 5.

¹⁰ Márcia ABREU, *Histórias de Cordéis e Folhetos*, Campinas, São Paulo, Mercado de Letras / Associação de Leitura do Brasil, 1999.

¹¹ A propósito da expressão «*gênero editorial*», usada por Márcia Abreu, Ana Margarida RAMOS objecta que «o conceito de “tipo editorial” seria aqui de aplicação mais pertinente do que o de “gênero editorial” pela confusão que pode estabelecer com a questão de “gênero literário”» (*Os Monstros na Literatura de Cordel Portuguesa do século XVIII*, p. 95).

¹² Manuel Viegas GUERREIRO, *Para a História da Literatura Popular Portuguesa*, 2.^a edição, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1983, p. 68.

¹³ Fernando de Castro Pires de LIMA, «Literatura de Cordel», in *Ensaios Etnográficos*, vol. II, Lisboa, Fundação Nacional para a Alegria no Trabalho – Gabinete de Etnografia, 1969, p. 111.

popular); e não obstante, por via disso, estabelecer uma cisão profunda e redutora no campo da literatura.¹⁴

Jorge Miguel Bastos da Silva acentua que a literatura de cordel corresponde «a um momento, a um capítulo da história do livro» que se afigura como um «objecto no qual se consubstancia fisicamente (...) uma grande diversidade de tipologias textuais (...); e como bem de valor económico, realidade editorial, comercial e social, que assume valor de troca de mercado.»¹⁵. Por isso, constitui «o suporte material no qual se apresentam conteúdos muitíssimo variados, e é o modo como esses textos de tipos muito diversos se apresentam ao público.»¹⁶.

Alain-Michel Boyer, por seu turno, observa que «a expressão *literatura de cordel* designa a maneira como os vendedores de rua apresentavam as brochuras, suspensas por um fio.»¹⁷. Por seu turno, a literatura de *colportage* refere-se, na opinião do mesmo estudioso, à função daqueles «vendedores ambulantes, também chamados retroseiros ou bufarinheiros, que transportavam, de feiras em mercados, objectos de uso corrente, retrosaria, pacotilha»¹⁸; todos estes elementos eram, habitualmente, «colocados em mostruário, ao peito, numa cesta ou num fardo.»¹⁹.

Sousa Bastos, no seu *Dicionário de Teatro Português*, assume uma postura semelhante sobre este assunto, aplicada à realidade teatral. Começa por afirmar que «esta palavra [cordel] tem no teatro diversas acepções.»²⁰. De seguida, especificando, refere que «[s]ão peças de *cordel* as populares e de pouco valor. Teem esta denominação porque, n'outro tempo, se usava imprimi-las em *folio* e expô-las depois á venda penduradas em cordéis (...).»²¹.

Parece, pois, provado o carácter arbitrário do termo, sustentado apenas pelo seu cariz bibliográfico. Por este motivo, já em 1922, Albino Forjaz de Sampaio, como vimos, chamava a atenção para o facto de o sintagma *teatro de cordel* dever ser entendido não como um género literário – de teatro, neste caso – mas como «uma designação bibliográfica»²². E, mais adiante, esclarece: «E essa designação nasceu de os cegos, ou papelistas que o vendiam, o exporem à venda “pendente dum barbante pregado nas paredes ou nas portas”.»²³. Manuel Simões vai mais longe e aproveita para explicar a formação daquela expressão, considerando a literatura de cordel como

¹⁴ Carlos NOGUEIRA, *Literatura de Cordel Portuguesa: História, Teoria e Interpretação*, 2.^a ed., Lisboa, Apenas Livros Editora, 2003, p. 4.

¹⁵ Jorge Miguel Bastos da SILVA (org.), *Utopias de Cordel e Textos Afins – uma Antologia*, Vila Nova de Famalicão, Quasi Edições, 2004, p. 29.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ Alain-Michel BOYER, *A Paraliteratura*, Porto, Rés Editora, s/d, p. 50.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ Sousa BASTOS, *Dicionário de Teatro Português*, Coimbra, Minerva, 1994, p. 45.

²¹ *Ibidem*.

²² *Subsídios para a História do Teatro Português – Teatro de Cordel*, p. 9.

²³ *Ibidem*.

«um termo impreciso porque a expressão adjectiva não exerce aqui uma qualificação literária.»²⁴. Quanto à génese, adianta que aquela tem a sua origem num «processo metonímico, codificado pela tradição, originando um caso de degradação semântica que é forçoso corrigir com a análise dos textos e avaliação do seu peso relativo na literatura portuguesa.»²⁵.

Numa tentativa de sintetizar todos os contributos que acabámos de citar, Ana Margarida Ramos atreve-se a ensaiar uma definição de *literatura de cordel* ao vê-la «como a expressão perfeita do gosto e das preferências populares, ainda que alguns estudiosos a considerem mais popularizada do que popular»²⁶, visto que não era tanto *do* povo, mas *para* o povo.»²⁷.

Face ao que fica dito, é possível constatar a arbitrariedade da escolha e utilização da expressão *literatura de cordel*, decorrente do cariz bibliográfico que a mesma encerra. E ficou igualmente claro que esta designação acolhe obras tão diversas que é difícil encontrar entre algumas delas um qualquer tipo de afinidade. Por isso mesmo, o uso do epíteto «literatura de cordel» pode conduzir a vários equívocos a que estaremos atentos aquando da selecção do *corpus* a trabalhar na segunda parte deste trabalho. É Arnaldo Saraiva quem defende que «a aceitarmos a designação de «literatura de cordel» parece imprescindível defender que não é necessariamente literatura de cordel a literatura que se apresenta em folheto de cordel»²⁸. Contudo, dada a «comodidade classificadora»²⁹ da expressão, será esta que iremos preferir ao longo da presente dissertação.

²⁴ Manuel SIMÕES, «Textos de cordel da Biblioteca Nacional de Florença», in *Estudos Italianos em Portugal*, n.º 38/39, Lisboa, Instituto Italiano di Cultura in Portogallo, 1976, p. 209. É o mesmo autor que alerta para os perigos que tal designação pode acarretar, citando dois estudiosos da literatura portuguesa que sobre este assunto refletiram:

Desta provável larga difusão de textos fora do circuito restrito dos literatos até à tentação de os integrar numa «literatura popular», o passo é pequeno. Até o próprio Forjaz de Sampaio cai nessa arditosa facilidade ao referir que «*teatro de cordel e teatro popular o mesmo é*» [cf. *Subsídios para a História do Teatro Português – Teatro de Cordel*, p. 11], embora especifique mais adiante que «*nem todos os folhetos são folhetos de cordel, cumpre ter isto bem presente*». [Idem, p. 18] Luciana Stegagno Picchio põe, porém, o acento sobre o carácter das edições, classificando-as como «*populares*» ou «*económicas*», o que de novo vem referir uma característica extrínseca a textos que oferecem propostas muito diferenciadas, destinadas tanto ao público da corte como ao leitor comum. (Idem, pp. 208-209).

²⁵ Idem, p. 209.

²⁶ É esta a perspectiva de Arnaldo SARAIVA, que se furta a utilizar o epíteto *popular* para caracterizar a Literatura de Cordel: «será preferível incluí-la entre uma vasta literatura que se pode adjectivar não como popular, mas como literatura ignorada, esquecida, censurada, marginal/izada pelos poderes literários, ou culturais, ou políticos, por razões de linguagem ou de produção e circulação no mercado – o que poderá fazer-nos suspeitar de que se trata efectivamente de uma literatura que exprime com frequência o ponto de vista popular, das classes trabalhadoras, e que propõe a subversão dos valores estéticos (e políticos, económicos, morais) dominantes, pelo menos em certo momento.» (*Literatura Marginal/izada*, p. 118).

²⁷ *Os Monstros na Literatura de Cordel Portuguesa do século XVIII*, p. 81. Cf. ainda, nesta linha de pensamento, a expressão «literatura vulgarizada», utilizada por José de Oliveira BARATA (*História do Teatro Português*, p. 250), a quem Ana Margarida RAMOS foi beber para compor a sua definição de *literatura de cordel*. No entanto, fora o próprio José de Oliveira BARATA quem dissera também que «[n]ão só esta literatura foi cultivada por homens que nada tinham a ver com o povo, como também nem sempre o destinatário desta mensagem foi o povo (...)» («Entremez sobre o Entremez», in *Biblos*, p. 392).

²⁸ Arnaldo SARAIVA, «Cordel português, cordel brasileiro», in *Rurália*, n.º 1, Arouca, 1990, p. 17.

²⁹ *Literatura de Cordel Portuguesa: História, Teoria e Interpretação*, p. 4.

ENTREMEZ
DO
SOLDADO
VALENTÃO.

PESSOAS:

<i>Farrete Soldado.</i>	<i>Huma Dama Portuguesa.</i>
<i>Varreta Sancristão.</i>	<i>Izabel sua mulher.</i>
<i>Huma mulher.</i>	<i>Dous homens.</i>
<i>Hum Moço.</i>	



LISBOA,
Na Officina de FRANCISCO SABINO DOS SANTOS
M. DCC. LXXIII.

Com licença da Real Mesa Censoria.

Parece-nos lícito concluir que a designação *literatura de cordel*³⁰ engloba um vasto acervo de produções que eram expostas para venda quase sempre penduradas em cordéis. Os folhetos assumiam a forma de pequenos cadernos, de 8 a 16, 24 a 32 ou 64 páginas, havendo, por vezes, edições que apresentavam número ímpar de páginas, o que prova a heterogeneidade destas publicações³¹. Recorriam a um papel pouco nobre, absorvente e usado em imprensas manuais³²; a tintagem era deficiente e a composição das páginas tosca; não tinham capa e socorriam-se frequentemente de ilustrações³³: xilogravuras e zincogravuras (que, na maior parte das vezes, ajudavam a decodificar o texto apresentado, sendo particularmente úteis para os compradores iletrados), ou outros adornos tipográficos, como orlas e cercaduras com motivo geométrico ou floral³⁴. Cada casa editora usava sempre o mesmo tema, pelo que aqueles ornamentos serviam igualmente para

³⁰ Esta designação é utilizada sobretudo pelos estudiosos da literatura, ao passo que a expressão «folheto de cordel» era a mais conhecida do público consumidor. Interessante designação é proposta por João Luís LISBOA, que optou por usar o termo «papéis», apresentando a justificação para tal opção: «(...) quero salientar os objectos da circulação, com os seus conteúdos, e não tanto os géneros e as mensagens, com os seus veículos.» («Papéis de larga circulação no século XVIII», in *Revista de História das Ideias*, Lisboa, Instituto de História e Teoria das Ideias da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, vol. 20, 1999, p. 131).

³¹ Cf. o *Catálogo de Pliegos Suelos Poéticos de la Biblioteca Nacional (Siglo XVIII)*, Madrid, Biblioteca Nacional, 1998, que considera como folhetos «todos os impressos até 32 páginas ou 16 folhas, em tamanho 16.º, 8.º, 4.º, Folio e Duplo Folio» (p. 13). Cf. ainda a opinião de Arnaldo SARAIVA, a propósito: «trata-se apenas de uma decisão cómoda de bibliógrafo; o nome de folheto é quase sempre aplicado ‘a olho’, ninguém vai contar o número de páginas antes de o usar. E se em tempos recuados o folheto era normalmente a folha dobrada, às vezes duplicada ou triplicada, sem capa, sem lombada, sem encadernação, já há muito falamos de folhetos que não respeitam essas regras.» (*Folhetos de Cordel e Outros da minha Colecção – Catálogo*, Porto, Biblioteca Municipal Almeida Garrett, 2006, p. 6). Apesar desta heterogeneidade, e fazendo fé no significativo número de folhetos de cordel que conseguimos reunir para compor a presente dissertação, verificamos uma certa regularidade no que toca ao número de páginas utilizadas pelos autores dos folhetos: deparamos com textos curtos, denominados entremezes ou *pequenas peças*, geralmente com 16 páginas.

³² Citemos, a propósito das questões materiais dos folhetos de cordel, Carlos NOGUEIRA, que afirma que «a precariedade da edição salienta que se procurava prioritariamente a economia: impressão pouco cuidada, distribuição assimétrica da tinta, numerosas gralhas tipográficas, papel granuloso de qualidade deficiente, paginação errada ou inexistente, brochura incipiente. Transitando de mão em mão, num eficaz processo de reutilização volante, com tendência para a deterioração rápida, estes impressos – parentes pobres do livro, que envolve maior extensão, solidez, capacidade de conservação e de memória – eram amiudadas vezes deitados fora depois de lidos ou destinados a outros usos» (*Literatura de Cordel Portuguesa: História, Teoria e Interpretação*, p. 7).

³³ Considere-se, a este propósito, as reflexões de Carlos NOGUEIRA: «No cordel português predomina a representação de uma personagem ou de uma cena únicas, sendo muito raros os conjuntos evocativos, em bloco no mesmo espaço, dos factos mais proeminentes do relato.». Mais adiante acrescenta. «(...) o título e a gravura interagem quase sempre de forma ajustada, convergindo numa mesma estratégia: a redução da mensagem ao essencial.» (*O Essencial sobre a Literatura de Cordel Portuguesa*, pp. 53-54).

³⁴ Maria José Moutinho SANTOS refere ainda os «florões ao gosto clássico que ilustram a primeira e/ou a última página, geralmente os únicos espaços reservados aos motivos decorativos e às ilustrações.» (*O Folheto de Cordel: Mulher, Família e Sociedade no Portugal do Séc. XVIII (1750-1800)*, tese de mestrado em História Moderna, Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1987, p. 8).

destrinçar as Oficinas. O seu preço³⁵ era, regra geral, baixo e, por vezes, vendiam-se a troco de pão, peixe ou legumes. Tendo em consideração o que ficou exposto, julgamos apropriado concluir o seguinte:

A única coisa seguramente implícita na ideia de folheto é a sua diferença em relação à ideia de livro ou de volume, relativamente extenso, relativamente grosso, razoavelmente encadernado ou sólido, e como regra bem mais caro do que era o folheto (...).³⁶

Durante cerca de quatrocentos anos³⁷, a literatura de cordel sobreviveu em Portugal³⁸, ganhando um espaço só seu, graças à sua capacidade de adaptação aos gostos e sensibilidades de cada época. Atingiu o seu auge precisamente no século XVIII, fortalecida pela ascensão da burguesia e pelos progressos observados no campo da edição.

1.2. Edição e venda dos folhetos de cordel

Os folhetos poderiam ser adquiridos nas tipografias dos impressores, nas residências dos próprios autores dos textos³⁹, nos teatros, nos botequins, junto à porta dos conventos e das igrejas, nas escadas dos prédios da baixa das grandes cidades⁴⁰, nas *lojas* dos mestres-livreiros, perto dos nichos de imagens de santos, espalhados um pouco por todo o lado, ou então diante das mansões de fidalgos ou diplomatas. Com tanta oferta, será lícito considerar que «*o impresso procura os seus leitores*», tecendo as malhas dos circuitos que hoje chamaríamos “heterodoxos” (na termi-

³⁵ Para além de o preço ser uma vantagem, o aspeto gráfico também poderia constituir uma mais-valia, conforme atesta Maria José Moutinho SANTOS, ao concluir que este, «com caracteres grandes e bem legíveis, convida à leitura um público deficientemente alfabetizado, enquanto o pequeno número de páginas facilitava a compreensão do texto e até a sua memorização. Esta, muito importante pela possibilidade de transmissão oral de muito desse imaginário de cordel.» (Idem, p. 7).

³⁶ *Folhetos de Cordel e Outros da minha Coleção – Catálogo*, p. 6.

³⁷ Há notícias da circulação de folhetos de cordel, desde Gil Vicente e Baltasar Dias, até ao século XX, que ditou a sua extinção.

³⁸ O fenómeno literário conhecido como literatura de cordel não é exclusivo do nosso país. Ele ocorreu igualmente em Espanha – com a edição dos chamados *pliegos sueltos* – e, em parte, em França, em torno dos *livres bleus* da *littérature de colportage*, ou *Bibliothèque Bleue*. Também em Inglaterra se assiste ao nascimento de um fenómeno semelhante: os famosos *Scrapbooks*. No Brasil, em pleno século XXI, os folhetos de cordel revelam uma elevada vitalidade, sobretudo na região Nordeste, onde os *cantadores* ainda declamam os textos ao som da rabeca e da viola.

³⁹ Albino Forjaz de SAMPAIO dá-nos conta desta realidade:

(...) encontramos José Daniel Rodrigues da Costa que por voltas de 1784 as vendia em sua casa na Rua de Nossa Senhora da Glória, defronte da ermida da mesma Senhora (...). (*Subsídios para a História do Teatro Português – Teatro de Cordel*, p. 17).

⁴⁰ Os locais mais afastados das cidades também recebiam os folhetos de cordel, que eram levados por vendedores de outros produtos. Assim, sem esforço adicional, as pessoas acabavam por tomar contacto com os textos produzidos de uma forma cómoda.

nologia de Roger Escarpit)»⁴¹. Escapa, assim, aos «“ortodoxos” lugares de venda que os livreiros da corporação respectiva reivindicam para si, ao longo de todo o século.⁴²». Assim, o promissor negócio livreiro recrutava um conjunto nada displicente de profissionais que Manuela Domingos elenca do seguinte modo:

[I]mpressores e compositores, mestres e donos, como oficiais; livreiros⁴³ sem nome; cegos que vendem e/ou mandam imprimir folhetos à sua custa e seus moços; homens “de capote”, de que ninguém conhece o nome, encarregados por terceiros de debitar as produções de tal ou qual autor, impressas nas oficinas grandes e pequenas da cidade (...), em locais de venda, cujo produto outros irão recolher; “moços de servir que se diz venderem por seus donos”, etc., etc..⁴⁴

Carlos Nogueira não deixa igualmente de referir

os cegos (que podiam concentrar na mesma pessoa três papéis: poeta produtor, vendedor e narrador intérprete), os volanteiros que vendiam pelas portas a preços mais reduzidos do que os praticados nas livrarias, os livreiros⁴⁵ (igualmente os livreiros estrangeiros com loja), os cegos que não são da Irmandade e que se dedicam à venda de impressos, os impressores que pretendiam ser livreiros, e ainda aqueles que os comercializam com loja aberta, apesar de não pertencerem à Corporação de Livreiros.⁴⁶

Apesar de não reunir consenso a relação dos cegos com a exclusividade do negócio dos folhetos⁴⁷, muitos são os testemunhos que os consideram como principais vendedores dessas

⁴¹ Manuela D. DOMINGOS, *Livreiros de Setecentos*, Lisboa, Biblioteca Nacional, 2000, pp. 55-57.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ Artur ANSELMO refere que este termo é bastante abrangente:

A todos se dava, indiscriminadamente, a designação de *livreiros*, quer fossem compositores, tiradores de prelo, gravadores, encadernadores, douradores de peles, mercadores de tenda fixa ou móvel, papeleiros, etc. (*Estudos de História do Livro*, Lisboa, Guimarães Editores, 1997, p. 13).

⁴⁴ *Livreiros de Setecentos*, p. 57.

⁴⁵ Referindo a importante obra de Giuseppe PECCHIO, *Della Produzione Letteraria*, Pordenone, Edizioni Studio Tesi, 1985, Diogo Ramada CURTO atesta que os livreiros «são considerados como equivalentes aos lojistas e revendedores que, sem produzirem diretamente, animam a produção com a sua dedicação ao sector das vendas, fazendo com que os produtores se dedicassem à produção.» (Diogo Ramada CURTO *et al.*, *As Gentes do Livro*, Lisboa, Biblioteca Nacional, 2007, p. 19).

⁴⁶ *Literatura de Cordel Portuguesa: História, Teoria e Interpretação*, pp. 14, 15.

⁴⁷ Sobre este assunto, convém ter presente as palavras de Carlos NOGUEIRA:

Estes objectos tipográficos de grande circulação são também conhecidos como “literatura de cego”, expressão que remete para a problemática dos agentes envolvidos na sua produção e distribuição. Neste âmbito, importa desde já esclarecer que estão hoje ultrapassadas as teses de Teófilo Braga sobre as relações entre esses agentes, um público exclusivamente popular e a sua geografia. (...) conforme evidencia Diogo Ramada Curto, esta questão deve ser abordada de um ponto de vista mais flexível e, com toda a certeza, mais complexo, “já que nem a competência da venda ambulante era exclusiva da irmandade, nem os conflitos podem ser reduzidos à luta entre cegos e volanteiros. Os registos judiciais respeitantes aos agentes comprometidos na circulação dos impressos, no século XVIII, sugerem não só a existência de inúmeros conflitos – entre cegos vendedores de impressos, vários tipos de livreiros e outros agentes –, mas também a dificuldade sentida pelas próprias instituições em definir os mesmos conflitos, isto é, uma espécie de lutas de interpretação.” (*O Essencial sobre a Literatura de Cordel Portuguesa*, pp. 36-37).

obras⁴⁸. Possuíam armários ou simples tendas de livros usados. Destacavam as novidades colocando os folhetos «a cavalo em barbantes»⁴⁹. Se bem que considerados «[n]a parte mais baixa de uma hierarquia social respeitante às gentes do livro»⁵⁰, os cegos dominavam de tal forma este comércio que lhes estavam adstritos vários locais onde podiam vender os folhetos⁵¹. A relação dos cegos com a Literatura de Cordel é estreita, chegando a ter privilégios de exclusividade na venda dos textos. Para salvaguardar os seus interesses, foi fundada, por vontade régia, no dia 4 de Março de 1751, a *Irmandade do Menino Jesus dos Homens Cegos*⁵². Note-se que, para além de vendedores de folhetos (igualmente conhecidos por *coplas de cegos*), eram também os cegos que compunham alguns dos textos que negociavam. Veja-se o caso do autor do folheto *Tragédia do Marquez de Mântua*⁵³, Baltasar Dias, natural da ilha da Madeira. Talentoso na sua atividade poética, publicou, para além do supracitado, outros folhetos em prosa e verso. Devido à sua

Os folhetos de cordel ilustram esta função dos cegos, como é o caso da *Nova Palestra, que Tiverao dois Cegos Encofados a hum Pilar da Rua Augusta, a respeito das más Vendas, e Procedimento dos Jeus Moços*, de 1788. No início da peça, deparamos com Braz, cego vendedor de folhetos, auxiliado pelo seu moço na venda dos papéis volantes, a quem se junta Redolfo, colega de profissão. Ambos conversam acerca dos problemas da sua atividade:

Apregoa.

Braz. Ora o novo Entremez do Figuraõ da Perallice, / E a Comedia do Capitaõ Belizario.

Moço. Ora Livros, Cartilhas, e Horas, / Folhinhas de Reza, Altos (*sic*) curiozos.

Redol. Ora Adeos, meu amigo Braz Gatuna, / Como vai por lá i[ss]o de fortuna?

Braz. Ah Redolfo, não ha aos papeis venda, / Já ninguem quer comprar e[ss]ta fazenda, / Pelas ruas gritando anda hum homem, / Roto, nú, e de[ss]calço, morto á fome, / Sem achar quem lhe compre hum papelinho, / Para beber hum quartilho de bom vinho.

Redol. (...) / Eu te conto o que me succedeo, / Ne[ss]e novo Entremez que se vendeo, / Pois querendo comprar-mo certo amigo, / Depois de o ler, me encaixa outro amigo, / Ha ladrões com a[ss]tucia a mais fatal, / Que até furtaõ a hum cego o cabedal, / E outras peças que me tem pregado, / Que contallas, em fim (*sic*) he e[ss]cuzado. (pp. 1-4)

⁴⁸ Aqueles negociantes eram inclusivamente conhecidos por *cegos papelistas* (José TENGARRINHA, «Imprensa», in *Dicionário da História de Portugal*, dir. de Joel Serrão, Porto, Figueirinhas, 1975, vol. III, p. 249).

⁴⁹ *Ibidem.*

⁵⁰ *As Gentes do Livro*, p. 37.

⁵¹ Veja-se, a propósito, o que Teófilo BRAGA nos legou: «As escadas do antigo Hospital de Todos-os-Santos, o Loreto, e a arcada do norte do Terreiro do Paço eram as principais tendas dos cegos, onde estavam os folhetos, como diz Tolentino, e também a cavalo num barbante.» (*O Povo Português nos seus Costumes, Crenças e Tradições*, 2.^a ed., Vol. II, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1994, p. 337).

⁵² Sobre este assunto, Teófilo BRAGA refere que «[e]xistiu em Lisboa, por 1749, uma associação de cegos com carácter de irmandade religiosa, a qual tinha o privilégio da venda exclusiva das folhinhas, histórias, relações, reportórios, comédias portuguesas e castelhanas, autos e livros usados (...). D. João V deu uma provisão, de 7 de Janeiro de 1749, estabelecendo os privilégios da irmandade e nomeando-lhe um juiz conservador, e cominando a multa de sessenta mil réis, metade para os cativos e metade para a confraria, a todos aqueles que violassem o privilégio dos cegos.» (Idem, p. 336). De facto, a provisão real tinha razão de ser, pois sabemos que, no ano de 1769, «o Senado da Câmara de Lisboa é obrigado a intervir porque a Irmandade se havia queixado que se tinham introduzido “homens vadios” no exercício da sua “indústria” para a qual tinha o dito privilégio.» (*O Folheto de Cordel: Mulher, Família e Sociedade no Portugal do Séc. XVIII (1750-1800)*, p. 9).

⁵³ Por exemplo, a edição do Porto, de 1885, ou a de Évora, de 1886.

pobreza e ao facto de não possuir outro meio de subsistência «senão vender as ditas obras, fez um requerimento que el-rei deferiu, outorgando-lhe um alvará de privilégio, a 20 de Fevereiro»⁵⁴.

Um folheto referido por Maria Cruz Garcia de Enterría como pertencente à «Casa del Arce-diano» faz prova, no próprio título, desta mesma situação: «CANÇO FETA / A LA TRANSLACIO / DE SAN RAMON DE PEÑA-/ Fort, per Agnes de Carpentras, priua-/ da de la vista natural. / (Grabado del busto del Santo) / (texto a 2 cols.)»⁵⁵.

Também J. R. Direitinho alude a este fenómeno sociológico:

A história da vida de São Macário, o santo que matou o pai, contava-a o cego de Vilar da Ribeira ao mesmo tempo que tocava sanfona encostado à porta da capela. Colocava no chão as folhas de papel com a ladainha, para quem as quisesse levar, e ao lado uma malga de zinco.⁵⁶

Um delicioso relato de Fernando Campos permite-nos testemunhar o dia-a-dia dos vendedores de folhetos, simultaneamente autores das produções que tentavam feirar:

Eu prosseguia o meu caminho. Um ceguinho, em toada monocórdica, apregoava umas folhinhas toscamente impressas que tinha penduradas de um cordel. (...) Concorriam pessoas a ouvirem, boquiabertas (...). Conquanto estivesse longe de possuir o sal e o engenho de mestre Gil Vicente, escrevia autos, farsas e pequenas histórias que na sua singeleza agradavam ao povo e que ele próprio vinha, com a mulher, vender pelas ruas e arcadas de Lisboa. Vendia também folhas volantes e obras de outros autores, algumas delas versões em linguagem das que corriam noutras nações, e assim ia angariando o seu sustento. Ele e a mulher continuavam a apregoar estranhos casos e mirabolantes sucessos de lobisomens e de dragos, de sereias e de homens marinhos e de casos e de não sei que mais. Muitas pessoas compravam, dando um pouco de descanso às vozes enrouquecidas dos vendedores.⁵⁷

Em torno dos folhetos de cordel, surge, assim, um negócio florescente⁵⁸ cobiçado por muitos. Com o intuito de publicitar as obras à venda, encontramos, nas últimas páginas dos folhetos, informações sobre os locais de comercialização⁵⁹. Também o lançamento de novas obras era

⁵⁴ Carolina Michaelis de VASCONCELOS, *Romances Velhos em Portugal*, Porto, Lello & Irmão – Editores, 1980, p. 136.

⁵⁵ María Cruz GARCÍA DE ENTERRÍA, *Sociedad y Poesía de Cordel en el Barroco*, Madrid, Taurus Ediciones, 1973, p. 79.

⁵⁶ José Riço DIREITINHO, *Breviário das Más Inclinações*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1997, p. 76.

⁵⁷ Fernando CAMPOS, *A Casa do Pó*, Alges, Difel, 1986, pp. 96-97.

⁵⁸ Maria José Moutinho SANTOS refere, a este propósito, que «[s]e algo tem êxito, reimprime-se até ao impensável. Houve sucessos editoriais que sobreviveram mais de dois séculos em reedições que o público sempre comprava com prazer renovado.» (*O Folheto de Cordel: Mulher, Família e Sociedade no Portugal do Séc. XVIII (1750-1800)*, p. 18). Veja-se igualmente a nota que acompanha a afirmação: «por exemplo, o caso da “Malícia das Mulheres...” com variadíssimas edições entre as quais as de 1659, 1720, 1738, 1761, 1802 ou o “Auto da Vida de Santa Catarina...” editado em 1616, 1633, 1659, 1786, 1788, 1802, etc.» (*idem*, p. 26).

⁵⁹ Por exemplo, «Vende-se em caía de Joaquim de Pinna mercador de livros, morador nas caías dos Reliojos (*sic*) de S. Domingos, na eícada numero tres com a frente para o Rocio, onde se achará huma grande

anunciado, através de simples, mas eficazes, anúncios publicitários, impressos na derradeira página dos folhetos⁶⁰.

Conscientes de que o negócio associado à procura crescente de folhetos de cordel, sobretudo de teatro, era promissor⁶¹, muitos foram os impressores que se devotaram à produção de obras de diversos autores, contemplando temáticas variadas. Albino Forjaz de Sampaio chama a atenção para a qualidade de algumas casas impressoras que se dedicavam à impressão de folhetos de cordel, apesar da sua fama pouco abonatória:

(...) não se julgue que por ser literatura barata só impressores ou oficinas sem pergaminhos rolavam tinta sobre o seu papel ordinário que depois devia ser traduzido em sólidos patacos. Não. Imprimia-as António Rodrigues Galhardo, e esse diz-se «Impressor do Eminentíssimo Senhor Cardeal Patriarca e da Real Mesa Censoria»; imprimia-as Pedro Ferreira, e esse orgulhava-se de ser o «impressor da Augustíssima Rainha N. S.».⁶²

Poucos escritores⁶³ puderam atingir uma fama que perdurasse até aos dias de hoje e muitos outros foram esquecidos pelos bibliógrafos mais conceituados. De entre estes, o acima citado Albino Forjaz de Sampaio⁶⁴ destaca António Rodrigues Galhardo⁶⁵, Impressor da *Real Mesa*

coleção de Comedias, e Entremezes. &c.». (*Novo, e Gracioso Entremez Intitulado A Grande Bulha, e Dezordem, que Teve a Mulher com o Marido, pela não Deixar Hir Ver os Cavalinhos*, p. 16).

⁶⁰ A título exemplificativo, refira-se a página 15 do *Novo Entremez Intitulado A Velhice Namorada*. (s/d): «Catalogo / Das Comedias que se vendem no lugar de Manoel Marquez debaixo da Arcada do Senado junto á Praça do Commercio, o Convidado de Pédra, ou D. João Lonorio, a Vinda Inopinada, Mira em Susa para fugir á tyrannia, D. João de Alvarado, ou o Criado de si mesmo, o Saloio Cidadão, a Confusão de hum Retrato, as Amorasas finezas, a Bella Selvagem, a Dama dos Encantos, Porfiar errando, Amor Traição, e Ventura, Farça as Vaidosas, o Castigo da Ambição, ou o Velho Avarento, o Paralta Malcriado, o Chocalho, ou os anos de D. Lesma, os Encantos de Escapim, o Alardo na Aldêa, a Velha Garrida, a Criada Ladina, a Palestra das Cosinheiras, a Velhice Namorada. De todas as mais qualidades de Comedias, e Entremezes, e Autos se achão no mesmo lugar.».

⁶¹ António Alberto de ANDRADE dá-nos testemunho do incomparável sucesso do negócio de venda de folhetos. Segundo o autor, «alcançaram sucesso os «papelistas» do Terreiro do Paço, onde era fácil encontrar a literatura de cordel que constituía as delícias de muita gente. Ali se compravam livros de recreio, se delirava com touradas, se assistia a tormentos da justiça nos autos de Fé. Perto do fim do século ainda as imprensas acolhiam escritos dessa natureza.» (*Vernei e a Cultura do seu Tempo*, Coimbra, Acta Universitatis Conimbricensis, 1966, p. 120).

⁶² *Subsídios para a História do Teatro Português – Teatro de Cordel*, p. 16.

⁶³ Veja-se, a propósito, nomes famosos como António José da Silva, Cândido Lusitano, Cruz e Silva, D. José Barbosa, Fr. Lucas de Santa Catarina, João Xavier de Matos, Nicolau Luís, Reis Quita, Teotónio Gomes de Carvalho. Relativamente aos esquecidos (propositadamente ou não), as investigações de Aníbal Pinto de Castro acerca da matéria de que nos ocupamos vieram dar alguma visibilidade – merecida, devemos acrescentar – a escritores que permaneceram na sombra dos *famosos*. A título de exemplo, citaremos alguns nomes, por não caberem todos no âmbito do estudo que empreendemos: Francisco de Sousa e Almada, José Daniel Rodrigues da Costa, Francisco José Branco, Manuel José de Paiva, Rodrigo António de Almeida, Silvério Alexandrino.

⁶⁴ *Subsídios para a História do Teatro Português – Teatro de Cordel*, p. 16.

⁶⁵ Artur ANSELMO refere também este impressor que, sendo, «único filho varão de Miguel Rodrigues, se iniciou nas lides tipográficas imprimindo libelos anti-jesuíticos, à volta de 1765: teria então pouco mais de 30

Censória, e Pedro Ferreira, Impressor da Rainha; a estes podemos acrescentar Miguel Rodrigues, Impressor do Cardeal Patriarca.

É na passagem do século XVII para o XVIII que ocorre um aumento significativo de obras publicadas e, por consequência, das oficinas. Por exemplo, durante o reinado de D. João V, o número de obras editadas triplicou (passando de trezentas para novecentas por ano)⁶⁶. Quanto aos impressores, há registo de 13 em atividade na capital portuguesa, no início de Setecentos, número que contrasta com os 46 observados em meados deste século. Esta tendência ascendente irá manter-se até final da centúria.

A multiplicação de tipografias determinou, portanto, o sucesso do cordel e vice-versa, dado que a publicação de folhetos era uma forma de angariar algum dinheiro. As oficinas mais importantes situavam-se em Lisboa⁶⁷ e tinham, normalmente, o nome do seu proprietário: António José da Rocha, António Gomes, António Rodrigues Galhardo, António Vicente da Silva, Caetano Ferreira da Costa, Crispim Sabino dos Santos, Domingos Gonçalves, Feliciano António Baptista, Fernando José dos Santos, Filipe da Silva Azevedo, Filipe José da França e Liz, Francisco Borges de Sousa, Francisco Luís Ameno, Francisco Rodrigues da Silva, Francisco Sabino dos Santos, Ignacio Nogueira Xisto, João António da Costa, João António dos Reis, João Baptista, Joaquim José Gonçalves, José António da Silva, José da Silva Nazareth, José de Aquino Bulhoens, Lino da Silva Godinho, Manuel Coelho Amado, Manuel Pereira da Silva, Manuel Soares, Miguel Manescal da Costa, Miguel Rodrigues, Oficina da Academia Real das Sciencias, Oficina Luisiana, Oficina Morazziana, Oficina Patriarcal, Pedro Ferreira, Simão Tadeo Ferreira, Tipografia Nunesiana e Tomás de Aquino Bulhões⁶⁸.

Antes de prosseguirmos, convirá sublinhar que o século XVIII foi, um pouco por toda a Europa, um período em que o acesso ao saber se generalizou, ao mesmo tempo que os valores sociais sofreram alterações de vulto, como veremos adiante. De facto, a opinião mais corrente entre os estudiosos daquele século passa pelo reconhecimento de que as fundações da modernidade se estabeleceram em Setecentos. George Rudé resume, com mestria, a importância do século XVIII europeu que, na sua perspetiva, é passível de uma clara bipartição:

Na Europa setecentista é particularmente notável a quantidade de mudanças que se efeturaram entre os finais da década de 1750 e o limiar da década de 1760; deste modo, o século, no período que ante-

anos e intitulava-se já “impressor da Sereníssima Casa do Infantado.”» (*Livros e Mentalidades*, Lisboa, Guimarães Editores, 2002, pp. 138-139).

⁶⁶ Cf. *Estudos de História do Livro*. Não esqueçamos que o período áureo da produção de livros ocorreu na década de 30 do século XVIII, coincidente com a época mais profícua do reinado de D. João V.

⁶⁷ Também há notícia de tipografias noutras cidades, como Braga, Coimbra, Évora e Porto.

⁶⁸ A Prof.^a Maria José Moutinho Santos contou 32 casas impressoras no levantamento que efetuou dos folhetos da Biblioteca Pública Municipal do Porto (Cf. *O Folheto de Cordel: Mulher, Família e Sociedade no Portugal do Séc. XVIII (1750-1800)*).

cedeu a Revolução Francesa, fragmenta-se em duas partes desiguais. A primeira, ainda que profusa em guerras dinásticas e coloniais, distingue-se particularmente no Ocidente por uma certa continuidade no respeitante ao desenvolvimento e paz sociais. Em contrapartida, a segunda metade é mais explosiva: é exatamente a época da primeira fase da Revolução Industrial na Grã-Bretanha, da «explosão» demográfica, da crise económica de 1763, do despotismo iluminado (...), da crescente contestação tanto das classes médias como da aristocracia, de importantes reformas administrativas, da contenda que opôs a Grã-Bretanha aos colonos americanos, do radicalismo londrino e do crescente movimento de protesto popular que Godechot considerou (a meu ver, erroneamente) como uma espécie de prelúdio generalizado dos acontecimentos revolucionários que viriam a eclodir em França.⁶⁹

Em síntese, o século XVIII fica marcado pelas céleres transformações aos níveis social e político a que não foram alheias as duas importantes Revoluções – a Industrial e a Francesa – cujos ecos soaram um pouco por toda a Europa. Por isso, acrescenta Paul Hazard, nesta centúria, iremos «deparar com os espíritos mais esclarecidos que alguma vez existiram.»⁷⁰ Com a sua atividade e «com a luz da razão dissipariam as grandes massas de negrume que cobriam a terra; reencontrariam o plano da natureza e bastar-lhes-ia seguir esse plano para reencontrarem a felicidade perdida. Eles instituiriam um novo direito, sem qualquer relação com o direito divino; uma nova moral, independente de qualquer teologia; uma nova política que transformaria os súbditos em cidadãos.»⁷¹ Inevitavelmente, as relações políticas e sociais sofreram uma importante transformação que se repercutiu também nas relações familiares.

No nosso país, o século XVIII foi, «sem dúvida, uma época de grande desenvolvimento, podemos até afirmar de certa “revolução cultural”, com maior incidência a partir dos anos cinquenta»⁷², contrastando significativamente com o século anterior. António Sérgio⁷³ não tem pejo em considerar que a cultura portuguesa seiscentista sofreu um significativo revés. Concordando com Sérgio, Manuel Mendes resume com bastante precisão o estado a que Portugal chegara no século XVII e que aqui nos interessará registar para sublinhar o contraste com o que a seguir será dito a propósito da centúria de Setecentos:

Interessa-nos particularmente insistir em que durante este período [século XVII] a decadência da nação portuguesa se acentua de maneira catastrófica, quer na economia, com a agricultura, a indústria e o comércio depauperados, quer nas manifestações da vida social e cultural, quer ainda na sua consciência de povo que ambiciona a liberdade. O estado terrível a que tinham chegado as coisas, mesmo ainda muitos anos antes da subversão, atinge agora aspetos verdadeiramente pavorosos.

(...)

⁶⁹ George RUDÉ, *A Europa no Século XVIII – A Aristocracia e o Desafio Burguês*, Lisboa, Gradiva, 1988, p. 9.

⁷⁰ Paul HAZARD, *O Pensamento Europeu no Século XVIII (de Montesquieu a Lessing)*, Lisboa, Editorial Presença, 1989, p. 9.

⁷¹ Idem, pp. 8-9.

⁷² Maria Adelaide MEIRELES e Rui CANAVEIRA, *Obras Impressas no Porto: Séc. XV a Séc. XVIII*, Porto, Biblioteca Pública Municipal do Porto, 1997, p. 17.

⁷³ Cf. António SÉRGIO, *Ensaio*, Tomo 2.º, Lisboa, Livraria Sá da Costa, 1972.

O que se realiza, do ponto de vista das atividades culturais, cifra-se em realidade a bem pouco – a uma literatura de caráter essencialmente fradesco, embora de manifestações formais por vezes brilhantíssimas, a um recrudescimento de certos estudos históricos, que parecem ter, mas sem resultados apreciáveis, por objetivo o revigoração da consciência nacional, mas que bem breves e bem débeis são.⁷⁴

Assim se compreende a grandiosa metamorfose operada na passagem da centúria de Seiscentos para a seguinte, como aliás assinala José Vitorino de Pina Martins:

O século XVIII foi, depois da crise seiscentista, uma época de *retour aux sources*. Se o século XV, com o Humanismo renascentista, anuncia uma nova idade de ouro, o século XVIII assinala, na história da cultura e do pensamento, a Modernidade. É exato que já no século XVII floresceram espíritos tão universais como Galileu, Bacon, e Descartes, nascidos ainda na plenitude luminosa do século precedente. Mas foi no século XVIII que a Ciência e as Ideias alcançaram verdadeiramente a sua acme, o seu *épanouissement*. Decerto nos países mais avançados da Europa. Mas também em Portugal.⁷⁵

Na base de todas as transformações ocorridas em Setecentos, período que contrasta a vários níveis, mormente o cultural que aqui nos interessa, com a centúria anterior, estão, sem dúvida, os livros, poderosos instrumentos ao serviço do conhecimento que auferiram um desenvolvimento supreendente mercê do apoio de D. João V e da sua política de mecenatismo, bem como da atividade da Academia Real de História. A este propósito, Francisco Ribeiro da Silva considera que «[a] generalização progressiva das práticas de leitura e da escrita no mundo ocidental foi um dos acontecimentos mais marcantes da história da cultura moderna.»⁷⁶ Artur Anselmo dá-nos conta dos manuscritos que circularam antes da invenção da imprensa, mormente da sua função:

Preparados para a fruição individual (livros-de-horas, cartas-de-brasão, mercês, cancioneiros, etc.) ou para divulgação pública (bíblias, textos litúrgicos, obras morais e ascéticas, tratados filosóficos, hagiografias, narrativas populares, crônicas, memórias, etc.), nos *scriptoria* conventuais ou em oficinas particulares, esses documentos manuscritos desempenharam um papel fundamental na transmissão do saber.⁷⁷

Para além da difusão de manuscritos nacionais, havia também muitas obras estrangeiras que faziam parte das melhores bibliotecas do nosso país. Eram, sobretudo, obras em latim que versavam temas do campo da ciência e da filosofia. Porém, a raridade daqueles objetos e o consequen-

⁷⁴ Manuel MENDES, *A Geração de 1870*, Lisboa, Jornal do Foro, s/d, pp. 215, 222.

⁷⁵ José Vitorino de Pina MARTINS, «Apresentação», in *Catálogo das Obras Impressas no Século XVIII – A Coleção da Santa Casa da Misericórdia de Lisboa*, Vol. I, Lisboa, Edição da Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, 1999, p. XXXVII.

⁷⁶ Francisco Ribeiro da SILVA, «Prefácio», in Olímpia Maria da Cunha LOUREIRO, *O Livro e a Leitura no Porto no Século XVIII*, Porto, Fundação Eng.º António de Almeida, 1994, p. 9.

⁷⁷ *Estudos de História do Livro*, pp. 11-12.

te preço elevado conferiam-lhes «o requinte próprio da obra de arte, graças à conjugação de esforços estre copistas, calígrafos e iluminadores.»⁷⁸.

Apesar de as edições de livros começarem paulatinamente a aumentar entre nós, a verdade é que ainda não se fizera sentir a necessidade de editores, pelo menos até à vulgarização da tipografia⁷⁹, florescendo, no entanto, as livrarias e as oficinas que se dedicavam à encadernação. Mas a grande revolução operada neste campo ocorreu apenas no século XV e prende-se com a invenção da imprensa, ou, nas felizes palavras de Artur Anselmo, com «[a] passagem do livro *singular* (manuscrito) ao livro *plural* (impresso)»⁸⁰.

Começando assim a circular regularmente, os livros são colocados ao serviço da propagação da cultura – que agora deixa de estar unicamente nas mãos dos grandes e poderosos – e passam a ser disponibilizados também às classes mais desfavorecidas. É certo que a literatura de cordel detém, em todo este processo, uma função de relevo. A tipografia deverá, necessariamente, estar atenta a esta verdadeira revolução, fazendo surgir muitas oficinas que vão

permitir a duplicação das obras e a massificação e divulgação do livro e da leitura, e iniciar uma nova era para a história das civilizações, para a comunicação dos saberes, para a preservação da memória humana e para o alargamento do acesso a esse precioso bem: o livro.⁸¹

A vulgarização do objecto livro, bem como do saber a ele associado, foi condicionada pelas instituições religiosas e de censura e, como é óbvio, pelo próprio governo. A introdução, no nosso país, dos ideais iluministas teve de enfrentar diversos obstáculos, obrigando a reformar profundamente o ensino – métodos pedagógicos, formação de professores, programas das diversas disciplinas e manuais –, condição *sine qua non* para o progresso de qualquer sociedade. No entanto, a Companhia de Jesus, por exemplo, enquanto pôde, inviabilizou tais reformas, o que concorreu para o atraso do nosso país relativamente à Europa, que se foi agudizando com o avançar do século que aqui ocupa as nossas reflexões.

De facto, a invenção da imprensa⁸² contribuiu grandemente para a divulgação dos folhetos de cordel, que, até então, circulavam em meios restritos sob a forma de manuscritos, e abriu

⁷⁸ Idem, p. 12.

⁷⁹ Artur ANSELMO explica por que motivo a profissão de editor não existia:

Por um lado, a reprodução de textos – sagrados ou profanos, antigos ou recentes – era livre; por outro lado, sendo restrita a circulação dos manuscritos, demorada a sua preparação, raro e caro o pergaminho, não se justificava a existência de editores no sentido comercial do termo, isto é, de investidores que só poderiam atuar em mercado fechado. (*Ibidem*).

⁸⁰ Idem, p. 13.

⁸¹ Guilherme SANTOS, «Prefácio», in *Catálogo do Livro Antigo da Biblioteca Municipal Florbela Espanca – 1501-1800*, Matosinhos, Edição da Câmara Municipal de Matosinhos, 2008, p. 7.

⁸² Note-se que o texto impresso e a consequente divulgação em grande escala marcaram profundamente a nossa sociedade. O advento da tipografia assinala mesmo o surgimento da literatura de cordel. Júlio Caio VEL-LOSO explica que

caminho a um novo espaço cultural que competia com a chamada literatura culta, por um lado, e com a literatura de transmissão oral, por outro. Esta nova *via* perdurou, em Portugal, até ao final do século XX. Na verdade, a facilidade na reprodução dos textos fá-los chegar rapidamente a um público mais vasto, diminuindo, ao mesmo tempo, o seu preço. Assim, o objecto livro começa a fazer parte do dia-a-dia de um número cada vez maior de pessoas, o que o torna num verdadeiro meio de comunicação capaz de alterar profundamente «as práticas de devoção, de lazer, de informação, de conhecimento, e que redefine as relações que os homens e as mulheres mantêm com o sagrado, os poderes ou a comunidade.»⁸³.

Em síntese,

[d]epois de Gutemberg, a cultura das sociedades do Ocidente pode ser considerada uma cultura do objecto impresso, porque nelas os produtos dos prelos e da composição tipográfica não estão reservados (...) ao uso exclusivo das administrações do soberano, mas penetram toda a rede das relações sociais, veiculam pensamentos e prazeres, instalam-se tanto no foro privado como na praça pública.⁸⁴

A força do texto impresso é, portanto, de tal forma marcante – sobretudo a partir de 1750 – que define comportamentos e atitudes dos seus leitores, cada vez mais numerosos, molda crenças e ideias a uma escala surpreendente, se tivermos em conta o período historicamente conturbado que se vivia então. Mas as condições adversas não foram suficientes para interromper a vertiginosa circulação dos impressos e a edição mais rápida e acessível de folhetos que abarcam conteúdos e géneros bastante variados⁸⁵. Nas palavras de João Lisboa e Tiago Miranda,

[o] papel impresso e a arma de fogo são os objectos que, porventura mais do que quaisquer outros, marcam o mundo moderno na Europa. Juntos redefinem o *topos* mais antigo e recorrente, do confronto entre a pena e a espada.⁸⁶

[o] surgimento da tipografia em Portugal no início do século XVIII será condicionado, muito concretamente, pelos seguintes motivos: a conjuntura europeia favorável, a remessa de ouro do Brasil em quantidade verdadeiramente assombrosa e que provocará um movimento de capitais e homens de toda a Europa nas principais praças financeiras peninsulares, a sociedade portuguesa que assume uma postura mais receptiva em relação às novas ideias e a sensibilidade demonstrada por D. João V. Com efeito, a situação económica proporciona ao monarca a oportunidade de mandar adquirir dezenas de milhares de livros nos principais centros europeus, de enviar estudantes e artistas para completarem os seus estudos em Paris, Turim, Florença, Roma e, como verdadeiro mecenas, de receber e proteger gravadores e impressores estrangeiros. («Introdução», in *Catálogo das Obras Impressas no Século XVIII – A Coleção da Santa Casa da Misericórdia de Lisboa*, Vol. I, p. XLVII).

⁸³ Roger CHARTIER (Dir.), *As Utilizações do Objecto Impresso (Séculos XV-XXI)*, Algés, Difel, 1998, p. 9.

⁸⁴ Idem, pp. 9-10.

⁸⁵ Através de uma análise das temáticas preferidas do público, é possível empreender um estudo de sociologia literária, considerando os hábitos, costumes e tradições dos leitores. Deste modo, como notou Maria José Moutinho SANTOS, «fragmentos do quotidiano dos meios populares e da pequena burguesia urbana entram nos enredos, sítios conhecidos servem-lhes de enquadramento cénico, situações do dia-a-dia são tema dos diálogos. A ficção ganha o realismo que a torna familiar ao leitor, seduzindo-o pela sua proximidade.» (*O Folheto de Cordel: Mulher, Família e Sociedade no Portugal do Séc. XVIII (1750-1800)*, p. 110).

⁸⁶ João Luís LISBOA e Tiago C. P. dos Reis MIRANDA, «A cultura escrita nos espaços privados», in *História da Vida Privada em Portugal – A Idade Moderna*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2011, p. 334.

Toma-se, assim, consciência de que o vigor do texto escrito permite convertê-lo numa ferramenta ao serviço do poder que permite granjear prestígio social, sobretudo a partir do momento em que «[a] cultura escrita, tornando-se obrigatória a certos níveis, cria novas formas de poder e de exclusão.»⁸⁷. Assim, ao interferir «na vida privada e deixando de ser competência de especialistas, cria novas formas de distinção.»⁸⁸. Deste modo, começam a surgir «formas de sociabilidade em torno do engenho da escrita ou da recepção de papéis novos.»⁸⁹. Não esqueçamos, porém, que «ao mesmo tempo, a leitura tornava-se tendencialmente individualizada e silenciosa. Mais presente nos espaços públicos, ocupava também mais fortemente a privacidade do leitor.»⁹⁰. No entanto, «[a] leitura funcionava pelo ouvido, mesmo para quem lia. A proliferação dos textos levará, pouco a pouco, o acto de ler a tornar-se individual e silencioso.»⁹¹. A este propósito, Roger Chartier confessa que «[c]om a leitura silenciosa instaura-se uma nova relação com o texto escrito, mais secreta, mais livre, totalmente interiorizada.»⁹².

Atentos a todas estas transformações provocadas pela vulgarização do livro, os poderes instituídos começam a encará-las seriamente, pois a rápida circulação das informações que a imprensa favoreceu poderia ser pernicioso para a estabilidade dos governos. A esta situação não será alheia a atividade da censura que, com determinação, tenta controlar toda a produção editorial durante várias décadas, como veremos adiante. Para já, convirá adiantar que todas as edições de livros, bem como a entrada em Portugal de obras estrangeiras, eram constantemente vigiadas, chegando-se mesmo a inspecionar bibliotecas particulares. No entanto, paralelamente, florescia uma atividade clandestina altamente rentável a que aderiam muitos autores e editores que se furtavam aos pedidos de licença de impressão, justificando essa contravenção com a falta de recursos económicos. Neste sentido, Artur Anselmo expõe as consequências de uma longa atividade censória no nosso país:

A estabilização dos critérios censóricos durante cerca de dois séculos, dentro da mais apertada vigilância, teve, entre outras consequências culturais, duas da maior importância ecdótica: por um lado, a proliferação de manuscritos com textos cuja circulação legal, pela via do livro impresso, se proibiria sem apelo; por outro lado, o desenvolvimento de uma linha de clandestinidade editorial.⁹³

A atividade editorial acompanha a evolução dos tempos e torna-se mais massificada devido a novos interesses culturais de uma população que começava a criar hábitos de leitura, como

⁸⁷ Idem, p. 335.

⁸⁸ *Ibidem*.

⁸⁹ *Ibidem*.

⁹⁰ *Ibidem*.

⁹¹ Idem, pp. 335-336.

⁹² *As Utilizações do Objecto Impresso (Séculos XV-XIX)*, p. 11.

⁹³ *Estudos de História do Livro*, p. 23.

vimos. António Alberto de Andrade dá-nos conta de que, na primeira metade de Setecentos, ocorria o seguinte, em Lisboa:

Vinham livreiros da Espanha e os de outros países obtinham representantes que vendiam sobretudo obras de história. Entre outros temos notícia de um Manuel Buytrago que chegou de Madrid nos princípios de 1741 com a *História da última guerra da Itália* em três tomos de quarto e o *Estado Geral do Império Romano*, que “he huma introduçam à história dos Czares, traduzida do Francez em hespanhol”. Na “loge de Pedro Fabre e Bertrand, mercadores de livros na rua direita do Loreto no princípio da rua do Norte”, encontravam-se à venda “toda a casta de livros Franceses, Latinos, de Direito, Moral de todas as faculdades”, etc..⁹⁴

São estes factores que poderão justificar a sobrevivência dos folhetos de cordel, a maior parte deles sem alterações significativas. Esta é, aliás, uma das marcas distintivas da literatura popular em geral e do cordel em particular, a que não é, decerto, alheio o facto de proliferarem «as formas de leitura, as suas ocasiões e os seus efeitos.»⁹⁵. Muitos dos testemunhos coevos deixam perceber que «[a] multidão delirava com os versos, as peças de teatro e canções, as críticas e histórias que circulavam na boca e nos papéis dos cegos.»⁹⁶. Assistia-se assim a um fenómeno deveras interessante: «[r]epetiam-se os trechos que se tinha decorado e ajudava-se a memória e o prazer lendo o papel comprado.»⁹⁷. Muitos textos de cordel «contavam com a condescendência da censura e o interesse de um público socialmente muito variado.»⁹⁸.

Ao falarmos de novas edições, não podemos esquecer que, no fundo, elas acabavam por ser precárias no que diz respeito à impressão – descuidada – sobre papel de fraca qualidade, apresentando constantes gralhas tipográficas e revelando pouca preocupação com a brochura. Assim, esses documentos não poderiam durar muito tempo, alvo de constantes reutilizações ao circularem de mão em mão, sendo muitos deles deitados fora ou usados para fins mais prosaicos como encadernar livros ou embrulhar objetos. Mesmo assim, muitos folhetos foram preservados graças à ação de colecionadores, o que permitiu a criação de importantes catálogos e coleções que chegaram intactos aos nossos dias⁹⁹. Mas uma análise, ainda que superficial daqueles documentos,

⁹⁴ Vernei e a Cultura do seu Tempo, p. 124.

⁹⁵ Idem, p. 346.

⁹⁶ Ibidem.

⁹⁷ Ibidem.

⁹⁸ Ibidem.

⁹⁹ É de salientar algumas das coleções julgadas mais importantes pela quantidade de folhetos reunidos: o catálogo de Albino Forjaz SAMPAIO, intitulado *Teatro de Cordel*, que contém 533 folhetos quase todos em muito bom estado de conservação; o *Catálogo da Colecção de Miscelâneas* da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra que conta com 20 000 opúsculos aproximadamente, sendo de destacar o conjunto de textos de teatro ali incluídos, sobretudo do século XVIII; a excelente coleção de folhetos de teatro depositados na *Sala Jorge de Faria* da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra; o catálogo da *Biblioteca de Arte* da Fundação Calouste Gulbenkian – *Literatura de Cordel*: nele se encontram 455 folhetos, todos de teatro. Esta coleção de

permite-nos concluir que a má qualidade atribuída aos folhetos de cordel limita-se ao carácter material destas produções e nunca «à natureza dos conteúdos» ou à «expressão», como afirma João David Pinto-Correia¹⁰⁰.

A deficiente qualidade física dos folhetos não pode obliterar a caracterização da literatura de cordel no que diz respeito à sua *literariedade*. De facto, os jogos linguísticos surgem, nas palavras de Ana Margarida Ramos, «como contra-discurso ou discurso alternativo»¹⁰¹. Neste sentido, há neles «potencialidades consideravelmente diferentes daquelas que eram percebidas pelo público da época, obviamente, fruto de uma visão que resulta do distanciamento temporal em relação ao fenómeno.»¹⁰². Assim, aqueles artifícios linguísticos concorrem para uma sensibilidade artística exímia,

não apenas porque fornecem a quem pratica sem aviso muitos exemplos de autêntica poesia (...), mas também, e sobretudo, pelo lugar que nelas ocupam os jogos de linguagem e que fazem de numerosas obras não didácticas verdadeiros contra-discursos, religiosos (...), médicos (...), jurídicos (...), literários e linguísticos (referências aos autores cultos, fantasias, disparates, burlesco, emprego sistemático de um certo número de metáforas, utilização de lugares-comuns e de provérbios, estilo de

folhetos é composta, na totalidade, por 793 exemplares de papéis volantes e outros pequenos folhetos manuscritos e impressos. A maior parte destes folhetos tem a sua origem na coleção do já citado Albino Forjaz Sampaio. Outras coleções poderão ser arroladas, não tanto pela quantidade de folhetos, senão pela qualidade de alguns exemplares, únicos no país: referimo-nos às coleções da Biblioteca Nacional de Lisboa, da Biblioteca da Ajuda, da Biblioteca Pública Municipal do Porto, da Biblioteca Municipal de Évora, da Biblioteca do Teatro Nacional D. Maria II, dos Arquivos Nacionais da Torre do Tombo, da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Mesmo no estrangeiro, é possível encontrar outras coleções não menos importantes: a coleção do Centro Cultural Português da Fundação Gulbenkian de Paris; a da Universidade de Harvard (coleção de Lima Felner composta por 15 volumes que passaram para a livraria de Fernando Palha) e a da Universidade de Chicago, nos Estados Unidos da América; a de Florença. Para ficarmos com uma listagem completa de todas as coleções de folhetos de cordel portugueses, teremos de acrescentar as dispersas que correm o risco de se perderem, como afirma Arnaldo SARAIVA: «[...] de Inocêncio, que tem ou tinha 170 espécies, de Aníbal Fernandes Tomás, de Joaquim Madureira, de Luís Fernandes, de Bento Mântua, de Maria Carolina Ramos, de Delfim Guimarães, de Cardoso Marta, de Lino Ferreira, de Almeida Cruz, de Augusto Rosa.» (*Literatura Marginalizada (a propósito da Literatura de Cordel)*, p. 115). E, para finalizar, não poderemos deixar de referir a coleção do Professor Arnaldo SARAIVA que conta já com um considerável número de folhetos, catalogados na obra *Folhetos de Cordel e Outros da minha Coleção – Catálogo*. Há ainda a considerar, pela oportunidade, alguns pequenos inventários como os de Justino Mendes de ALMEIDA («Teatro português em edições e reimpressões dos séculos XVIII e XIX (anotações bibliográficas)», in *Revista de Etnografia*, n.º 28, Porto, Junta Distrital do Porto, 1970; e ainda «Edições seiscentistas raríssimas de Literatura Popular», separata da *Revista de Etnografia*, n.º 29, Porto, Junta Distrital do Porto, 1970) e Manuel SIMÕES («Textos de cordel – Relação dos folhetos (da Biblioteca Nacional de Florença)», in *Estudos Italianos e Portugal*, n.º 38-39, Lisboa, 1975-6, pp. 217-241) e de Teófilo BRAGA («Os livros populares portugueses (folhas volantes ou literatura de cordel)», in *O Povo Português nos seus Costumes, Crenças e Tradições*, vol. II, pp. 317-345).

¹⁰⁰ «Literatura de Cordel», in *Dicionário Enciclopédico da História de Portugal*, vol. II, Lisboa, Publicações Alfa, 1991, p. 391.

¹⁰¹ *Os Monstros na Literatura de Cordel Portuguesa do século XVIII*, p. 82.

¹⁰² *Ibidem*.

baixo nível, calão,...). Encontramo-nos incontestavelmente perante uma literatura bem consciente – pelo menos em certos dos seus sectores – das suas possibilidades.¹⁰³

Com o fito do lucro, os títulos atribuídos aos folhetos de cordel pretendiam atrair o público, aguçando a sua curiosidade e informando-o acerca do assunto tratado, imitando-se, com frequência, os que mais sucesso editorial conseguiam granjear. Não existia homogeneidade no que se refere à sua extensão, pelo que tanto podemos encontrar títulos breves como longos (alguns excessivamente longos), acompanhados, por vezes, de pequenas gravuras, com a mesma função. Por isso, convirá não esquecer que qualquer texto de cordel «é primeiro que tudo um título feito para ser apregoado pelos vendedores através das ruas da cidade (...), feito também para ser visto e lido ao Balcão do livreiro e prender assim a atenção do eventual comprador.»¹⁰⁴

No caso dos entremezes, o título – regra geral, longo – tem uma função primordial: prenuncia o cómico, uma das principais particularidades desta tipologia textual. Citemos, como mero exemplo, *O Novo e Gracioso Entremez intitulado A Grande Desordem, que o marido teve com a sua mulher por ir ver o Fogo, e as Danças sem sua licença, e o fatal sucesso, que lá lhe aconteceu*. O título desta peça, datada de 1793, anuncia, desde logo, as personagens principais – marido e mulher – e o assunto central que consome toda a ação e que, por isso mesmo, surge destacado. A adjetivação relativa ao acontecimento causador da *desordem*, e mesmo a que diz respeito à qualidade do entremez, bem como a escolha dos substantivos que enformam o título, aguçam a curiosidade do leitor. O tom hiperbólico do título concorre, igualmente, nesse sentido. Para além do que ficou dito, o título dos folhetos acrescenta muitas vezes uma outra informação: apregoa a moral da peça ou faz adivinhar o seu desfecho, como é o caso do exemplo que aqui convocamos. Será, portanto, lícito concluir que este título, à semelhança de muito outros da mesma época, centra, de imediato, a atenção do leitor/espectador no eixo temático que rege a presente dissertação: a clássica relação amorosa homem/mulher e as questões daí resultantes. Não raras vezes, no título dos folhetos poderemos ainda encontrar dados precisos acerca do local da ação, bem como informações relativas ao género da peça (*entremez, pequena peça, curioso drama*, entre outros).

O cordel facilitou o acesso universalizado à cultura livresca por parte de indivíduos oriundos dos estratos sociais menos favorecidos. Esta verdadeira «revolução cultural»¹⁰⁵ é mais importante a partir do século XVIII¹⁰⁶. A propósito, José de Oliveira Barata refere que o cordel pode ser usado como um

¹⁰³ Bernard MOURALIS, *As Contraliteraturas*, Coimbra, Livraria Almedina, 1982, pp. 48-49.

¹⁰⁴ *As Utilizações do Objecto Impresso (Séculos XV-XIX)*, p. 90.

¹⁰⁵ Termo usado por Ana Margarida RAMOS, na obra *Os Monstros na Literatura de Cordel Portuguesa do Século XVIII*, p. 25.

¹⁰⁶ Não esqueçamos, porém, que, na segunda metade do século XVIII, as instituições religiosas empreenderam uma verdadeira batalha contra os folhetos de cordel. Estes textos eram tidos como fonte do mal. Esta aparente *aversão* aos livros resulta do facto de o Clero saber que a prática da leitura resultava em conhecimento que era entendido como uma forma de emancipação. Ao impedir o acesso à leitura por parte do povo, conseguia

barómetro indicativo da sensibilidade popular, expressa na sua pura ingenuidade e na contundência da sua crítica. Formalmente, o conteúdo expressa-se na simplicidade dos processos disponíveis que, embora não ignorando o modelo ‘oficial’, decisivamente o rebatem com a elegante frescura que sempre caracterizou uma arte mais preocupada com a sinceridade do que tem para dizer, do que com a forma como o diz.¹⁰⁷

O conhecimento, que a literatura de cordel ajudou a fixar, serviu de mola impulsionadora da ascensão social, reforçando o poder de uma nova classe social – a burguesia. A par desta evolução social, assistimos a outro fenómeno decisivo: a escrita passou a fazer parte integrante do dia-a-dia das cidades. Os textos impressos tornam-se mais acessíveis a um público que, até então, se encontrava privado da leitura. A cultura oral dá, pois, lugar a uma forma mais eficaz e duradoura de transmissão oral. Esta situação, a que já nos referimos anteriormente, permite o acesso a um público mais vasto, mesmo àquele que detinha capacidades bastante limitadas de leitura¹⁰⁸. Até os indivíduos analfabetos acediam aos textos editados, mormente a partir de um processo de *retextualização*¹⁰⁹ ou através de sessões de leitura em voz alta¹¹⁰ efectuada por aqueles que tinham estudado, levando-os, muitas vezes, a memorizarem os folhetos, tarefa facilitada pela sua curta extensão. Não deverá ser alheio a esta situação o facto de muitas obras destinadas a um público elitista e culto terem sido alvo de traduções e adaptações mais ou menos fiéis¹¹¹, no intui-

manipular o seu pensamento. Desta forma, o poder religioso nunca seria ameaçado. Por outro lado, a imaginação era considerada um perigo e deveria ser evitada, acontecendo o mesmo às obras que a veiculavam.

¹⁰⁷ «Entremez sobre o Entremez», in *Biblos*, p. 400.

¹⁰⁸ João David PINTO-CORREIA alude ao facto de a generalidade dos folhetos de cordel terem como objectivo a «ampla difusão, principalmente entre as camadas menos cultas do público» («Literatura de Cordel», in *Dicionário Enciclopédico da História de Portugal*, p. 391).

¹⁰⁹ Carlos NOGUEIRA refere-se a este processo de *retextualização*, mostrando que se trata da «concretização do texto dramático em texto teatral ou texto espectacular» (*O Essencial sobre a Literatura de Cordel Portuguesa*, p. 33).

¹¹⁰ Os folhetos de cordel aludem claramente à sua dupla função: a representação, mas também a leitura, como é o caso do *Novo Entremez Intitulado Dezenhanos para os Homens nam se Fiarem em Mulheres*, editado em 1787:

E ainda haverá homem algum, que lendo e[ste] papel, e vendo nelle e[sc]riptos (*sic*) tantos enganões, e tantas traiçoens, [e] creia em mulheres? (p. 10).

Para além disso, o folheto com o título *A Mulher Reformada, e o Marido Satisfeito*, de 1785, termina com uma referência directa ao seu público leitor, desfazendo eventuais dúvidas quanto à sua dupla função:

Aqui tens, ó Leitor, ja reformada / A Mulher por funçoens embravecida (...) / Vai ler a tua caza, [e]m demora, / Dando-me o teu vintem, e vaite (*sic*) embora. (p. 24).

Roger CHARTIER afirma que este procedimento é mais vulgar entre as comunidades de camponeses e assume duas características essenciais:

(...) o hábito da leitura em voz alta por ocasião dos serões, considerada como a forma principal de difusão da escrita impressa nas sociedades onde os analfabetos, numerosos, têm de ouvir o livro; e a prática de uma leitura dita «intensiva», definida pelas frequentes releituras de um reduzidíssimo número de livros, pela memorização dos seus textos, facilmente mobilizáveis, pelo respeito ligado ao livro, raro, precioso, sempre mais ou menos carregado de sacralidade. (*A História Cultural entre Práticas e Representações*, p. 158).

to de chegar a uma franja mais abrangente da população¹¹². Para isso, segmentava-se o texto em pequenas sequências, incluíam-se imagens que facilitavam a leitura e reforçavam-se temas e motivos que, para garantir um sucesso tipográfico desejável, eram previamente divulgados e reelaborados¹¹³. Editavam-se, inclusivamente, obras que não tinham sido produzidas com esse fim. Deste modo eram satisfeitas as necessidades dos consumidores que viam nas pequenas obras, editadas sob a forma de folhas volantes, um excelente entretenimento para os longos serões de inverno, como testemunha Robert Mandrou a propósito da realidade francesa de Setecentos, cuja edição de textos da chamada *Bibliothèque Bleue* obtivera um sucesso enorme, semelhante ao que ocorrera em Portugal no mesmo período:

Pour bien comprendre ce succès de librairie sans précédent, il convient de se représenter tous ses cheminements, l'ensemble du mécanisme social, hommes et institutions, auquel les libraires troyens se sont adressés. Et en premier lieu, la veillée, cette institution populaire par excellence: ces petits libelles ont connu un tel sort, parce qu'ils sont destinés non pas à être lus des yeux, mais à être lus à haute voix et entendus. En ces temps-là, où la plupart des petites gens sont analphabètes, la possession personnelle d'un livre, d'une bibliothèque n'a pas de sens. Mais l'habitude de se réunir le soir par groupes de familles, à la ville et à la campagne, surtout pendant l'hiver – les femmes filant, les hommes réparant un outil, discutant – supplée à cette carence.¹¹⁴

Wittmann afirma, a propósito da leitura, que o ambiente urbano se caracterizava por «carteles en las casas, anuncios en las paredes, voceros e charlatanes de mercado con sus libretos, y los omnipresentes periódicos en los estancos y tabernas.»¹¹⁵. O negócio do livro estava, pois, em franca expansão: os autores aumentaram em número significativo, sobretudo a partir da segunda metade de Setecentos; os livros produzidos acompanharam a tendência ascendente. Dados da época confirmam a subida da alfabetização (devido à crescente democratização do ensino, nos

Apesar disso, não deixa de manifestar algumas reservas quanto ao facto de a leitura nestas circunstâncias ser um hábito recorrente:

Se é certo que o serão é realmente uma prática da sociabilidade aldeã (...), em contrapartida, parece bastante duvidoso que tenha sido um local corrente de leitura. (Idem, p. 163).

¹¹¹ Algumas composições literárias não tinham como destinatário o homem do povo. No entanto, a fim de atrair este grupo social, os editores dos folhetos de cordel acrescentavam aos títulos as designações usuais – *auto* ou *história* – para os tornarem atrativos. Para além disso, selecionavam apenas os textos capazes de garantir maior sucesso de vendas, tendo, para tal, um conhecimento bastante profundo dos gostos dos consumidores. Esta técnica não é propriamente original, já que a famosa *Bibliothèque Bleue* a usava com sucesso.

¹¹² Não esqueçamos que, em Setecentos, se praticavam dois tipos de tradução: a tradução erudita destinada a um público culto e, por isso, restrito; e a tradução menos rigorosa que tinha por destinatários as pessoas de condição popular e visava principalmente textos dramáticos.

¹¹³ Observa-se, por conseguinte, uma correspondência óbvia entre os textos mais procurados pelos ávidos leitores e as obras que as tipografias teimavam publicar repetidas vezes.

¹¹⁴ Robert MANDROU, *De la Culture Populaire aux XVII^e et XVIII^e Siècles – La Bibliothèque Bleue de Troyes*, Paris, Stock, 1964, p. 18.

¹¹⁵ Reinhard WITTMANN, «¿Hubo una revolución en la lectura a finales del siglo XVIII?», in Guglielmo CABALLO e Roger CHARTIER (dir.), *Historia de la Lectura en el Mundo Occidental*, Madrid, Taurus / Pensamiento, 1998, p. 446.

séculos XVII e XVIII, o livro chega às mãos de camponeses ricos, artesãos e comerciantes), bem como dos rudimentos daquilo a que mais tarde chamaríamos publicidade. Na Europa, surgem sociedades e gabinetes de leitura que dão resposta às imposições cada vez mais fortes de um público que, para além de exigente, demonstrava interesses diversificados que urgia satisfazer¹¹⁶. Portugal acompanhou esta tendência europeia, o que permite compreender a publicação de centenas de obras, umas mais originais que outras, apesar do fervoroso esforço dos autores para conseguirem obras inéditas, bem como o elevado número de traduções, adaptações ou obras genuinamente portuguesas, assinadas ou não, que correspondiam às necessidades de um público que, apesar das origens humildes, era criterioso quanto às suas preferências¹¹⁷. É o enfoque no público a quem se destinavam os folhetos de cordel que torna original este fenómeno literário. Como sabemos, o público leitor parece ter sido votado ao esquecimento ao longo de toda a história da literatura considerada culta. Contrariamente, o que sucede com o cordel é que o público «aparece en la literatura de cordel con todo su valor y su profunda influencia sobre los autores, los editores, la distribución de pliegos, etc.»¹¹⁸. Assim, poderemos acrescentar às considerações apresentadas anteriormente em torno do conceito de literatura de cordel o pequeno, mas imprescindível, pormenor da «expressão perfeita do gosto e das preferências populares»¹¹⁹. De facto, as preocu-

¹¹⁶ A satisfação do público é uma questão sublinhada por Ana Margarida RAMOS, quando afirma que se trata de um elemento «tanto mais importante quanto condiciona todo o circuito da literatura de cordel: compra muito porque gosta muito, incentivando o autor a repetir-se até à cristalização e ao esgotamento de temáticas e formas.» (*Os Monstros na Literatura de Cordel Portuguesa do Século XVIII*, p. 79). Não podemos deixar de citar, ainda a este propósito, Luiz Francisco REBELLO que, refletindo acerca da importância do público para o fenómeno dramático, assevera o seguinte:

(...) houve já que chamasse ao público «metade de um autor dramático»: ele é o complemento indispensável da obra teatral, que sem ele existe apenas virtualmente – mero projeto, seja qual for a sua valia estética, a que a representação virá dar realidade, como a semente que em germe contém a flor e o fruto, mas que requer o terreno, o adubo, a água, a luz para que estes venham um dia a desabrochar.

Mas o público não é uma entidade abstrata: é, pelo contrário, uma entidade historicamente determinada, a que as estruturas económicas e sociais de cada época conferem uma imagem distinta e definida. (*Breve História do Teatro Português*, Lisboa, Publicações Europa-América, 2000, pp. 14-15).

¹¹⁷ Lendo Márcia ABREU, percebemos que é no século XVIII que, para além de traduções de autores estrangeiros – espanhóis (Caldéron de la Barca, Agustín Moreto, José de Cañizares, Juan Pérez de Montalván, D. António de Solís e Luís Velez de Guevara), num primeiro momento, franceses (Molière, Voltaire, principalmente), italianos (sobretudo Metastásio, Goldoni, Apostolo Zeno, Gaetano Martinelli e Giovanni Bertati) e ingleses (Congreve, Edward Young, Thomas Otway, etc.) –, os portugueses imaginaram novos assuntos, «desde relatos sobre acontecimentos sociais – casamentos, aniversários, mortes – até glosas a provérbios, passando pela descrição de cidades, narrativas históricas ou religiosas.» (*Histórias de Cordéis e Folhetos*, p. 41).

¹¹⁸ *Sociedad y Poesía de Cordel en el Barroco*, p. 15.

¹¹⁹ Idem, p. 100. Um dos documentos que até nós chegou prova que os gostos do público influenciam sobremaneira a seleção e representação das peças de teatro. José Oliveira BARATA dá-nos conta desse manuscrito

que se encontra na Biblioteca Pública e Municipal de Évora, que nos apresenta os *Títulos de Comedias para la Compañia de la legua que lebo de la Corte para apresentar en los logares de la España en henero del ano 1714* (...). Trata-se de um verdadeiro repertório criteriosamente escolhido em função dos gostos do público a que o chefe desta «companhia» [ambulante] destinava todo o seu trabalho. (*História do Teatro em Portugal (Séc. XVIII) – António José da Silva (O Judeu) no Palco Joanino*, Alges, Difel, 1998, p. 127).

pações dos editores com o seu público eram visíveis e várias são as marcas desta necessidade de endereçar as obras produzidas a um destinatário que se sabia preferir aquele tipo de escritos. Por exemplo, no final do *Novo e Gracioso Entremez Intitulado A Formidavel Briga, e Escaramuça, que Tiveram na Feira duas Adelas, e huma Saloia sobre as Anquinhas de Arame*, lemos: «(...) neste [entremez] que vos offereço, minhas Senhoras, como linitivo das voßas magoas, para intre-timento (*sic*) dos longos, e penoßos Jerões, para quieta, e honeßta occupação de algumas horas vagas no impertinente exercicio da voßa agulha, e ßobre tudo, como mais defejo, para voßa emenda, de que tanto e tanto neceßitais.»¹²⁰. Com o mesmo objectivo, verificamos que o autor do *Comboy de Mentiras, Vindo do Reino Petista com a Fragata Verdade Encuberta por Capitania* – Daniel Rodrigues da Costa – pretende persuadir as famílias portuguesas a comprar a sua obra: «a dona de casa, filhas e creadas entretidas em ouvir ler estas petas, com ellas levarão parte da noite»¹²¹. É precisamente este um dos aspetos fundamentais da literatura de cordel, em geral, e do teatro de cordel em particular, que tem a ver com aquilo que, modernamente, designamos *como sociologia do público consumidor*¹²², um público específico e muito fiel, designado como *o povo miúdo de Lisboa* ou, como era referido pela Censura, a *plebe*. Nas palavras de Laureano Carreira, relativamente à receção do cordel na segunda metade do século XVIII, é «a estas pessoas, que viviam na Lisboa pombalina sem abrigo, na desolação e na miséria negra, que se dirige o teatro de cordel.»¹²³. O próprio governo via com bons olhos a ida ao teatro, como forma de distração: assim, «enquanto o povo se entretém nestes teatros, não frequenta as casas de café, nem de bilhar, e assembleias, conversando no que lhe não importa.»¹²⁴. De facto, toda esta situação só se compreende se tivermos presente o contexto em que se desenvolve. Maria Luísa Malato Borralho define, deste modo, o século XVIII, sobretudo o período de sobrevivência do arcadismo nacional (sensivelmente 1750 a 1777):

Durante essa época, vai viver-se um tempo de utopia no nosso país. O despotismo esclarecido outra coisa não é senão um absolutismo do poder com intuitos demofílicos, uma amizade pelo povo, levada a cabo a bem ou – muito frequentemente – a mal.¹²⁵

¹²⁰ *Novo, e Gracioso Entremez Intitulado A Formidavel Briga, e Escaramuça, que Tiveram na Feira duas Adelas, e huma Saloia sobre as Anquinhas de Arame*, p. 16.

¹²¹ José Daniel Rodrigues da COSTA, *Comboy de Mentiras, Vindo do Reino Petista com a Fragata Verdade Encuberta por Capitania*. Segunda Edição, Lisboa: na Officina de J. F. M. de Campos, 1820, p.11.

¹²² Esta expressão é proposta por Laureano CARREIRA, na obra *O Teatro e a Censura em Portugal na Segunda Metade do Século XVIII*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, s/d, p. 20.

¹²³ *Ibidem*.

¹²⁴ Fernando GUEDES, *O Livro e a Leitura em Portugal – Subsídios para a sua História – Séculos XVIII e XIX*, Lisboa, Editorial Verbo, 1987, p. 75.

¹²⁵ Maria Luísa Malato BORRALHO, «O tempo e o espaço – eixos histórico-geográficos do movimento neo-clássico português», in AA. VV., *História da Literatura Portuguesa*, vol. 3, Lisboa, Publicações Alfa, 2002, p. 267.

1.3. Evolução da literatura de cordel em Portugal (séculos XVI a XVIII)

Não será possível exibir com toda a certeza a data exata da introdução dos folhetos de cordel no nosso país, nem as circunstâncias em que surgiu. De qualquer forma, teremos de considerar que o conjunto dos folhetos de cordel produzidos em Portugal faz parte de um fenómeno europeu bastante mais alargado – que vingou até ao final do século XVIII, quando a imprensa periódica começou a ganhar consistência com o aparecimento das Gazetas – englobando os espanhóis *pliegos sueltos*, os ingleses *chapbooks*, a *Bibliothèque Bleue* francesa ou *livrets de colportage*, os *libri popolari* italianos, ou os *volksbucher* alemães. São ainda aqueles escritos populares nacionais que tiveram um papel decisivo na forma como influenciaram a posterior divulgação no Brasil.

No caso português, o fenómeno da literatura de cordel ocorreu, de acordo com Teófilo Braga, em três períodos distintos. Numa primeira fase, correspondente ao século XVI, assiste-se a uma fértil produção de folhetos; de seguida, durante o século XVII, houve um decréscimo de edições, fruto da concorrência espanhola, que publicava, sobretudo, textos hagiográficos e outros de cariz igualmente religioso, como os sermões e os milagres; finalmente, na terceira fase – século XVIII – incrementa-se a publicação de obras, sobretudo dramáticas, como veremos. João David Pinto-Correia acrescenta uma quarta fase cujas balizas temporais se podem situar entre a segunda metade do século XVIII e o século XIX; nesta época, apesar de uma visível diminuição da produção editorial, continuam a circular folhetos de carácter sensacionalista.

É precisamente no século XVI que surgiram as primeiras edições de folhetos de cordel que marcarão, de forma indelével, a cultura popular portuguesa dos anos seguintes. Foi a partir de 1500 que o homem português «teve interesses morais bastantes para inspirar uma literatura particularmente sua»¹²⁶. Até então, a atividade literária que aqui nos interessa não tinha propriamente motivos para se desenvolver. Teófilo Braga, na obra citada, refere que os países pequenos parecem sofrer de uma espécie de «falta de vigor, de invenção e de originalidade»¹²⁷. Só com o crescimento da vida política e associativa, que exigia um envolvimento maior dos cidadãos em diversas áreas, mormente a artística, a expressão literária ganhou identidade. Assim, o século XVI destaca-se, pois «cria-se a riqueza pública pela exploração colonial»¹²⁸. Sendo este período “o mais fecundo da literatura portuguesa”¹²⁹, torna-se óbvio que os «autos, ou dramas hieráticos»¹³⁰, as

¹²⁶ *O Povo Português nos seus Costumes, Crenças e Tradições*, Vol. II, p. 318.

¹²⁷ *Idem*, p. 317.

¹²⁸ *Idem*, p. 318.

¹²⁹ *Ibidem*.

¹³⁰ *Ibidem*.

“trovas ou composições épicas e líricas”¹³¹ e as «relações ou pequenas narrativas históricas como as belas descrições dos naufrágios na carreira da Índia»¹³² ganham uma verdadeira dimensão nacional. Tão importante foi toda essa produção que, anos mais tarde, continuará, sem alterações significativas, a deliciar leitores. Não será por acaso que, por exemplo, grande parte dos folhetos dados a lume no século XVIII recorre a histórias da Idade Média, como é o caso da *Tragédia de D. Inês de Castro, A Princesa Magalona, ou Carlos Magno e os Doze Pares de França*, e mantém na memória do público leitor vários autores como Gil Vicente, Afonso Álvares, ou Baltasar Dias¹³³, o que prova a recorrência de determinadas temáticas e a reedição de folhetos que permaneceram praticamente inalterados ao longo de centenas de anos¹³⁴.

Um grande número de escritores do século XVI apresenta traços temáticos e formais semelhantes, que resultam da inspiração nas tradições populares portuguesas como forma de as perpetuar. Apesar de não endereçarem as suas obras ao grande público, os autores tinham a noção de que elas lhe agradavam. É o que acontece, por exemplo, com Sá de Miranda, António Ferreira¹³⁵ ou com o já citado Gil Vicente. Simultaneamente, vemos surgir um grupo talentoso de escritores populares como Bandarra, Afonso Álvares, Gregório Afonso ou Baltasar Dias¹³⁶. Começa, assim,

¹³¹ *Ibidem.*

¹³² *Ibidem.*

¹³³ É Teófilo BRAGA quem testemunha este fenómeno, mostrando que os autores mais antigos *rivalizam* com os «novos escritores (...): tais são pela sua ordem António José da Silva, Alexandre António de Lima, Diogo da Costa, José Daniel, António Xavier e Jerónimo Moreira de Carvalho.» (idem, p. 332).

¹³⁴ Interessante é a visão de Pires de LIMA, ao afirmar que a persistência de textos de cordel ocorre «como se o público fora sempre o mesmo e a Morte se cansasse da sua ceifa (...) [e a temática das obras] atravessou a poeira dos séculos, sem perda do poder emotivo, antes mantendo o viço das coisas novas.» («Literatura de Cordel», p. 113).

¹³⁵ A título de exemplo, podemos atentar na obra de António Ferreira – *Castro* – criada a partir do interesse manifestado em torno da figura de Inês de Castro. Esta tragédia, apesar de abordar um tema solene, usa uma linguagem simples, com recurso ao verso branco e ao decassílabo com quebrados de 4 e 6 sílabas, sobretudo no Coro. Trata-se de uma obra sobretudo política que valoriza os princípios e sacrifícios do indivíduo ao bem comum. A peça introduz novas personagens que reaparecerão imitadas em obras subsequentes: Ferreira imaginou uma ama para contracenar com D. Inês, tornando-a sua confidente, e também um secretário, símbolo da moral social e política, que funciona como mentor de D. Pedro. Apesar de se conhecerem cerca de dezoito tragédias completas em português sobre o mesmo tema, a *Castro* tem sido considerada a mais importante e original de todas. Dadas as suas características formais e o facto de a primeira edição ter sido difundida sob a forma de folheto em 1587, onze anos antes da publicação da peça em livro, é possível concluir que os herdeiros de António Ferreira tinham a intenção de fazer chegar a obra a um público vasto e pertencente a classes sociais diversas. O folheto referido é a *Tragédia mui Sentida e Elegante de Dona Inês de Castro a qual foi Representada na Cidade de Coimbra. Agora Novamente Acrescentada*. Trata-se de uma edição rara, da qual se conhece apenas um exemplar em todo o mundo. O folheto encontra-se no *British Museum*, em Londres, e conseguimos obter, a muito custo, uma cópia microfilmada. Poderá ser interessante notar que foi acrescentada à peça a seguinte informação manuscrita: «Esta tragédia é a mesma de António Ferreira, que vem na edição de todas as suas obras.».

¹³⁶ O talento deste escritor explica o seu sucesso junto de um público ávido de novidades, cuja curiosidade perdurou por muitos anos. Alguns dos seus escritos serviram, inclusivamente, de inspiração a outros autores. Para Teófilo BRAGA, «Baltasar Dias, poeta cego, do tempo de D. Sebastião, é o escritor clássico do povo portu-

a ganhar forma uma tradição literária que se caracterizará pela perenidade dos seus temas e pela fidelidade de um público que manifesta uma apetência especial por aqueles escritos, sobretudo por aquilo que Aubrey Bell, num estudo realizado sobre a literatura portuguesa, denominou como o «gosto particular por temas estranhos e fantásticos.»¹³⁷. Na sua opinião, este *gosto* deriva de uma tradição cultural muito antiga, porventura anterior ao cristianismo e até ao Império Romano, que se prende com a necessidade da presença do maravilhoso no imaginário do homem, na tentativa de explicar fenómenos naturais e sobrenaturais.

Neste século, predominam as narrativas em verso, abordando questões de índole religiosa, cuja função principal se prendia com a catequização do povo, ou com a narração de acontecimentos extraordinários. Formalmente, os textos não obedeciam a nenhum critério uniforme no que diz respeito à extensão, sendo possível encontrar folhetos de oito a 64 páginas. Quanto à qualidade, Márcia Abreu sublinha uma «inegável superioridade das produções oriundas do século XVI e princípio do XVII (...) e de sua permanência ao longo dos anos.»¹³⁸.

No século XVII, ocorreu, conforme referimos, um decréscimo relativamente à edição de folhetos de cordel. As principais causas desta situação passam pelo desenvolvimento da cultura humanista, que contraiu as produções de cariz popular, e pelo estabelecimento da censura no nosso país e consequente proibição de muitas obras, como vimos anteriormente. A perda da soberania nacional também não facilitou a criatividade dos escritores seiscentistas portugueses. Por isso, os folhetos que circulavam durante este período eram aqueles que obtiveram um enorme sucesso no século XVI (sobretudo os que cultivavam o maravilhoso e o picaresco), adaptados agora a uma nova época. No entanto, essa adaptação verificou-se apenas a um nível superficial, mantendo inalterados o esquema e o modelo que estruturam aqueles textos. Trata-se de um processo que Ana Margarida Ramos apelida de «standartização»¹³⁹. Daqui resultam textos que, por

guês; as suas obras conservam-se quase integralmente na leitura vulgar. Ele teve o dom de se apoderar da imaginação ingénua do povo, e os seus versos nunca são ouvidos sem lágrimas.» (*O Povo Português nos seus Costumes, Crenças e Tradições*, Vol. II, p. 323). Também Fernando de Castro Pires de LIMA não poupa elogios a este poeta popular, considerando-o «humilde predecessor de Lope de Vega, e como ele incrustou na sua obra, com pouca ou nenhuma alteração, numerosos versos dessas cantilenas jogralescas (...) filho do povo, vivendo do povo, para o povo cantando, autêntico jogral cujas composições brotavam tão naturalmente, tão espontaneamente, como a vegetação, opulenta e perfumada, da sua ilha de encantamento.» («Literatura de Cordel», p. 123). É, em síntese, segundo Luciana Stegagno PICCHIO, «um dos mais felizes autores dessa literatura de cordel, que depois havia de dar uma pincelada de cor ao obscuro século XVIII português.» (*História do Teatro Português*, Lisboa, Portugália Editora, 1969, p. 105).

¹³⁷ Aubrey BELL, *A Literatura Portuguesa (história e crítica)*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1931, p. 458.

¹³⁸ *Histórias de Cordéis e Folhetos*, p. 36.

¹³⁹ *Os Monstros na Literatura de Cordel Portuguesa do século XVIII*, p. 90.

via das repetições sucessivas e do exagero, acabam na «degradação e [no] esgotamento da fórmula inicial.»¹⁴⁰.

Relativamente à produção de folhetos de cordel, o século XVIII merece um destaque especial. De facto, a maior parte dos textos incluídos nos catálogos atualmente conhecidos pertence a esta época¹⁴¹, marcada pelo contraste entre as fulgurantes produções artísticas e o contexto político, económico e social do Portugal setecentista, que iniciava um processo de declínio, amenizado, no entanto, pelos recursos provenientes do Brasil, e bastante controlado pelo Clero, que monopolizava a educação e a cultura e fortalecia a sua *vocação* inquisitorial. A arte barroca ilustra, na perfeição, esta realidade. Diz José Oliveira Barata que

assim acontece com a linguagem, revestida pelos ouropéis da metáfora, com a moda extravagante que oculta a “banalidade” do corpo, com a pompa precária das manifestações religiosas e pagãs, comprovando como o “fingimento” se identifica e assume como realidade.¹⁴²

Por um lado, é evidenciado o interesse dedicado a acontecimentos como as caçadas reais e outros aspectos da vida cortês, animada pelas festas no palácio real e pelos serões literários de gosto e qualidade duvidosos; por outro lado (e aqui reside um dos aspetos mais fascinantes do século XVIII), ocorre um efervescente progresso, visível, por exemplo, na fundação da *Academia Real da História*, por Decreto de D. João V, de 8 de dezembro de 1720, na criação de novas bibliotecas, ou no incremento do movimento editorial, incluindo aqui os exemplares da literatura de cordel. Esta verdadeira *renovação cultural* iniciou-se no reinado de D. João V e foi aprofundada no do seu sucessor.

O elevado número de tipografias permitiu, como vimos, a publicação de muitos textos. Mesmo as tipografias reais editavam textos de cordel, o que revela a sua extrema importância. Os fatores que estiveram na base de uma prodigiosa produção de cordel no século XVIII são elencados por Carlos Nogueira. Para este estudioso das *coisas* populares, para além do evidente crescimento das tipografias, convirá assinalar «o fortalecimento e a diversificação do conjunto de leitores (...); as várias alterações nos hábitos de trabalho e de convivialidade; ou os novos interesses culturais»¹⁴³. Deste modo, a publicação de livros não só continuará a permitir o acesso a estes objetos por parte de leitores cultos, mas irá facilitar igualmente o contacto de grupos menos favorecidos com a leitura, mesmo que, para tal, tivesse sido necessário um esforço de adaptação do texto que passou pela sua segmentação em trechos breves e de fácil memorização, pelo recur-

¹⁴⁰ *Ibidem*.

¹⁴¹ Márcia ABREU conclui que 78% dos folhetos que integram os mais importantes catálogos de cordel foram produzidos no século XVIII (*apud O Essencial sobre a Literatura de Cordel Portuguesa*, p. 26).

¹⁴² *História do Teatro Português*, p. 209.

¹⁴³ *Literatura de Cordel Portuguesa: História, Teoria e Interpretação*, pp. 9-10.

so a imagens que facilitavam a compreensão da mensagem e pela aposta em temas e motivos do agrado da maioria da população. Este último aspeto justificará as opções tipográficas, uma vez que os textos mais procurados eram aqueles que, com mais frequência, se produziam. Por este motivo, a análise do número de edições de um determinado folheto de cordel permitirá aferir os gostos do público português de Setecentos, como teremos oportunidade de sublinhar mais adiante, quando nos dedicarmos ao estudo detalhado das peças de teatro daquela centúria.

No seguimento do que ficou expresso, poderemos concluir que os hábitos das populações nunca mais seriam os mesmos, pois a edição de folhetos, para além de fomentar progressos ao nível económico e social – desenvolvimento das atividades ligadas à impressão e venda de folhetos e incremento do poder da burguesia, detentora, agora, do conhecimento – vulgariza a palavra escrita e, nas palavras de Ana Margarida Ramos,

[a] partir daqui a evolução é a que se conhece: aumento exponencial do número de autores, crescimento da produção de livros, criação de hábitos e costumes de leitura, incremento da alfabetização, criação e desenvolvimento do mercado do livro, nascimento da publicidade, multiplicação e transformação dos jornais, sucesso dos pequenos formatos, divulgação das sociedades e gabinetes de leitura, generalização do empréstimo de livros, profissionalização do autor e aumento do público, cada vez mais extenso, mas também mais heterogéneo quanto aos seus interesses e capacidades, além de mais exigente e informado.¹⁴⁴

Mais adiante, a mesma autora esclarece que

(...) é através do texto publicado (onde a palavra se encontra “fixada”) que se promovem comportamentos e atitudes, se transmitem ideias, crenças e se incentiva a imaginação e o sonho, a uma escala até então impensável, já que a circulação dos impressos é cada vez mais veloz, o preço é mais acessível, as tiragens são maiores e os prazos de produção são muito encurtados. As leis do mercado fazem sentir o seu vigor com especial destaque, uma vez que é possível ter mais a preços inferiores.¹⁴⁵

No caso específico da literatura de cordel, todas aquelas mudanças concorrem para a seguinte situação:

A edição popular de textos, ou literatura de cordel, acompanha esta evolução, uma vez que, do ponto de vista económico, é acessível ao grande público e se desenvolve, do ponto de vista do conteúdo e dos géneros, em estreita articulação com os seus interesses e gostos. É esta proximidade entre leitores das edições de cordel e a edição dos textos que explica a sobrevivência destas publicações durante vários séculos, algumas delas sem alterações significativas.¹⁴⁶

O início do século XIX marca o fim, não da literatura de cordel em sentido amplo, mas do teatro de cordel. Albino Forjaz de Sampaio toma consciência dessa realidade, considerando que,

¹⁴⁴ *Os Monstros na Literatura de Cordel Portuguesa do Século XVIII*, p. 25.

¹⁴⁵ *Idem*, p. 26.

¹⁴⁶ *Ibidem*.

no ano de 1808, «pende um pouco já para o fim. O teatro popular morrerá. O país atravessava uma crise agónica. Teatro e cómicos estavam positivamente pela hora da morte.»¹⁴⁷. Mais adiante, acrescenta que «depois do século XIX o teatro popular apaga-se. Perde em primeiro lugar o aspeto tipográfico que o seriava. Depois extravai-se no formato e promiscua-se por fim com a folhetada incómoda que todos os dias aparecendo vai.»¹⁴⁸.

2. O teatro

2.1. Contextualização: breve resenha do teatro europeu

De entre a vasta produção literária de cordel, interessar-nos-á, como tivemos oportunidade de constatar na apresentação da presente dissertação, o teatro setecentista, pelo que acreditamos ser o momento de tecer algumas considerações, ainda que gerais, sobre o teatro, desde os primórdios até à eclosão da pródiga produção dramática de cordel no século XVIII.

«O teatro é tão velho quanto a humanidade»¹⁴⁹, refere Margot Berthold, na importante obra que dedicou ao teatro e à sua história. De facto, a fortuna da tradição teatral que acompanha a história da humanidade é imensa. A nossa vontade de sobre ela nos demorarmos esbarrou com as limitações impostas a uma dissertação de doutoramento que pretendemos subordinada ao caso específico do teatro de cordel setecentista. No entanto, cientes de que uma referência ainda que breve aos principais marcos da história do teatro europeu poderá ser útil à compreensão do panorama teatral português do século XVIII – escudados na afirmação de Berthold que assegura que, «[d]o ponto de vista da evolução cultural, a diferença essencial entre formas de teatro primitivas e mais avançadas é o número de acessórios cénicos à disposição do ator para expressar sua mensagem»¹⁵⁰ –, decidimos, nesta fase da nossa investigação, aludir aos principais momentos que marcaram o teatro no Velho Continente, desde a Antiguidade até ao final da centúria de Setecentos, correndo, no entanto, o risco de, ao selecionarmos as etapas que, no nosso entender, foram fulcrais, sacrificarmos outros aspetos que poderiam ser ventilados.

Fernando Peixoto afirma que, «[n]o Homem primitivo coexistiam dois elementos religiosos distintos: o animismo (elemento passivo) e a magia (elemento ativo).»¹⁵¹. E foi a partir desta confluência que o teatro começou a compor-se, «à medida que se criavam e desenvolviam os cultos religiosos de adoração, os ritos, as cerimónias.»¹⁵². A imitação do que se observa constituiu o

¹⁴⁷ *Subsídios para a História do Teatro Português – Teatro de Cordel*, p. 15.

¹⁴⁸ *Idem*, p. 16.

¹⁴⁹ Margot BERTHOLD, *História Mundial do Teatro*, São Paulo, Editora Perspectiva, 2003, p. 1.

¹⁵⁰ *Ibidem*.

¹⁵¹ Fernando PEIXOTO, *História do Teatro Europeu*, Lisboa, Edições Sílabo, 2006, p. 23.

¹⁵² *Ibidem*.

passo seguinte e a forma escolhida para o mostrar aos outros passou pelo recurso ao corpo e à dança e, como é óbvio, à própria voz. A tentativa de explicação de fenómenos da natureza inusitados e do sobrenatural – espaço povoado pelas divindades – conduziu à fantasia, à invenção e à criação, como atesta o investigador citado. Deste modo, a ligação entre os mortais e o divino faz-se apenas por uma série de representações ritualizadas que enformam cerimónias em que toda a comunidade participa – o «diálogo torna-se coletivo: dialoga-se com a(s) divindade(s), em coro: nasce o diálogo dramático!»¹⁵³. Os protagonistas deste diálogo *transfiguram-se*, colocam uma máscara e perdem, deste modo, a sua identidade, enlevados pelo caráter do que estão a personificar. A sedentarização das tribos e a consequente organização social favoreceram o surgimento de grupos que se especializaram naquele tipo de atuação. Estavam, pois, criadas as bases de uma atividade dramática cada vez mais autónoma.

No que diz respeito especificamente à Europa, não podemos deixar de citar, em primeiro lugar, pela sua relevância, a Grécia. De facto, as origens do teatro no continente europeu tiveram ali lugar, «nas ações recíprocas de dar e receber que, em todos os tempos e lugares, prendem os homens aos deuses e os deuses ao homem: elas estão nos rituais de sacrifício, dança e culto.»¹⁵⁴. Contrariamente ao que sucederá com o teatro subsequente, em Atenas o público não deixa de participar em todos os rituais, sobretudo naqueles dedicados a Dionísio, cantando e dançando ao lado dos *atores*. O culto dionisíaco, apesar de se afirmar, na sua origem, como religioso, cedo perdeu esta especificidade, passando a ser usado como meio para criticar e ridicularizar o caráter de certas pessoas conhecidas. A evidente incompatibilidade entre o sagrado e o profano teve como consequência primeira a perda do pendor religioso de tal prática, libertando-a dos princípios que presidiam ao culto da divindade. Este divórcio favoreceu a criatividade e tornou as representações conformes ao gosto popular. As origens da tragédia e da comédia não podem dissociar-se, pois, deste culto.

No que diz respeito à tragédia, é comum apontar-se uma dupla origem: por um lado, os cânticos do bardo de Homero, Demódoco, que se referiam diretamente aos favores e à ira dos deuses, determinantes para o futuro dos heróis; por outro, os «ritos de fertilidade dos sátiros dançantes»¹⁵⁵. Partindo do conceito de imitação¹⁵⁶ – ou *mimese* –, Aristóteles, na sua *Poética*, elenca as principais características da tragédia:

¹⁵³ Idem, p. 24.

¹⁵⁴ *História Mundial do Teatro*, p. 103.

¹⁵⁵ Idem, p. 104.

¹⁵⁶ Acerca da imitação, ARISTÓTELES refere o seguinte:

A epopeia, a poesia trágica, e também a comédia, o dítirambo, e mesmo, no que respeita ao essencial, a poesia aulética e a citarística são todas, no seu conjunto, imitações.

(...) Todas estas artes realizam a imitação por intermédio do ritmo, do discurso e da harmonia, seja separadamente, seja em conjunto. (...)

A tragédia é a imitação de uma ação séria e completa; tem uma grandeza equilibrada; a sua linguagem é agradável e os elementos diferem entre si nas diversas partes; os acontecimentos são aí representados por personagens e não contados numa narrativa; enfim, ela suscita a piedade e o terror e, através deles, efetua uma verdadeira purgação desses dois tipos de sentimentos. (...)

Dado que a imitação é feita por homens em ação, uma parte da tragédia consistirá necessariamente na encenação, depois seguem-se o canto e o texto; é exatamente com estes elementos que é feita a imitação.¹⁵⁷

Vários dramaturgos gregos contribuíram para dotar a tragédia das características que hoje sobejamente conhecemos. Ésquilo foi o responsável pela criação do drama trágico, provido de perfeição artística e formal, de temática mitológica representada pela luta permanente entre os deuses e os humanos. Para este autor, nós, simples mortais, somos alvo de sofrimento por culpa da nossa conduta e da forma como entendemos a divindade. Eurípedes chamou a si a primazia do teatro psicológico no Ocidente. Empenhado em retratar o homem como ele, de facto, é, o dramaturgo concebe personagens que se atrevem a hesitar e a duvidar de tudo o que as rodeia. Descobrem-se, nas suas peças, fortes paixões a que não serão, certamente, alheias as demolidoras intrigas e conspirações. Finalmente, não poderemos olvidar os contributos de Sófocles, a quem se deve o grande impulso do diálogo que, nas peças, subalterniza os momentos líricos e narrativos. O dramaturgo cria preferencialmente diálogos curtos. Correndo o risco de os tornar menos solenes, não deixa de lhes conferir mais vivacidade, aproximando a linguagem das personagens da oralidade, tendo, por isso, influenciado muitos autores de épocas bastante diferenciadas. Por outro lado, o dramaturgo é o responsável pela introdução do cenário pintado e de elementos móveis no palco e por uma atenção redobrada às máscaras e ao guarda-roupa.

O desaparecimento destes dramaturgos ditou a agonia da tragédia, assim como as exigências do público, que ansiava por representações menos *pesadas*, como atesta Fernando Peixoto:

(...) o povo reclamava por momentos de «descompressão» o que levou a incluir, no final das representações, um drama satírico, por vezes composto também pelo mesmo autor das tragédias postas a concurso.¹⁵⁸

Aristóteles, na obra acima citada, associa a origem da comédia às «cerimónias fálicas e canções»¹⁵⁹ que se destinavam a satisfazer a propensão do homem para a sátira que a tragédia não

Quando se imita imitam-se homens em ação. Estes, necessariamente, ou são respeitáveis, ou são medíocres. De facto, os caracteres reduzem-se quase todos a estas duas categorias: é pela maldade e pela virtude que se diferenciam todos os caracteres. Assim, as suas imagens ou são melhores do que nós, ou piores, ou semelhantes. (...)

A mesma diferença separa a tragédia da comédia. A primeira pretende imitar homens superiores aos de hoje, a segunda homens inferiores (...). («Poética», *apud* Monique BORIE, Martine de ROUGEMOND e Jacques SCHERER, *Estética Teatral. Textos de Platão a Brecht*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2004, pp. 20-21).

¹⁵⁷ Idem, p. 22.

¹⁵⁸ *História do Teatro Europeu*, p. 39.

¹⁵⁹ *História Mundial do Teatro*, p. 120.

poderia alimentar. Margot Berthold chama a atenção para a etimologia do termo *comédia* que «deriva dos *komos*, orgias noturnas nas quais os cavalheiros da sociedade ática se despojavam de toda a sua dignidade por alguns dias, em nome de Dionísio, e saciavam toda a sua sede de bebida, dança e amor.»¹⁶⁰. Assim, facilmente se compreende a propensão dos autores de comédias para o tratamento de temáticas do quotidiano e para a crítica mordaz a que ninguém estava imune, chegando inclusivamente a ridicularizar os próprios deuses e heróis. Para além do que referimos, convirá salientar ainda que o coro típico da tragédia desaparece e as personagens assumem um contacto mais próximo com a plateia. De entre os comediógrafos gregos, merecem destaque Aristófanes e Menandro.

Aristófanes, expoente máximo da Comédia Antiga¹⁶¹, usou a sua obra para desferir críticas severas ao regime político da época, mas não se ficou por aqui. De facto, nenhuma franja da sociedade escapava à sua pena mordaz: ricos e pobres, cultos e ignorantes, homens e mulheres¹⁶², jovens e idosos, religiosos e laicos motivavam as mais variadas peças que serviriam de modelo, séculos mais tarde, a autores tão variados como Molière ou Shakespeare, Gil Vicente ou António José da Silva.

Como vimos, a Comédia Nova veio alterar profundamente a forma como se processavam as críticas nas comédias gregas e mesmo os alvos desses julgamentos. A avaliar pelas reflexões de Fernando Peixoto, parece-nos lícito considerar que o nosso cordel setecentista ficou tributário das temáticas abordadas na época helenística, como teremos oportunidade de comprovar na segunda parte da dissertação:

¹⁶⁰ *Ibidem*.

¹⁶¹ A Comédia Antiga opõe-se à Comédia Nova por razões que não devem ser menosprezadas. Diversos autores refletiram acerca desta evolução da Comédia na Grécia Antiga. Na impossibilidade de os citarmos convenientemente, cingimo-nos aos estudos de Fernando PEIXOTO que, a este propósito, declara:

Na Comédia Antiga era vulgar o recurso a personagens reais e, no seu período de maior desenvolvimento, era constituída pelo coro, que foi gradualmente aumentando o número de personagens e de atos, atingindo o número de 5 atos. Depois, o coro foi desaparecendo pouco a pouco.

Dados os «abusos» que punham em causa as personalidades importantes, difamando-as, acabaram por sair leis que «calaram» os poetas, proibindo-os de aludirem diretamente a essas mesmas pessoas. Enquanto nas comédias dos poetas antigos os temas assentavam nos vícios e defeitos reais dos contemporâneos, na Comédia Nova os temas abordam questões do quotidiano e a sátira social dá lugar preferencial à intriga amorosa. (*História do Teatro Europeu*, p. 49).

¹⁶² Correndo o risco de ser acusado de misoginia, o tratamento dado às mulheres nas peças de Aristófanes permite-nos estabelecer alguns elos com os folhetos de cordel setecentistas que abordam as relações pouco amistosas dos homens com as mulheres, sobretudo as casadas. A este propósito, atentemos nas palavras de Fernando PEIXOTO:

As mulheres, muitas vezes maltratadas por Aristófanes, que lhes realça os defeitos e lhes revela os apetites sexuais em detrimento da capacidade de amar, não deixam de ter razão quando fazem greve do sexo (*Lisístrata*) ou tomam conta do Parlamento (*As Mulheres no Parlamento*). Mesmo Lisístrata, uma das figuras mais emblemáticas da comédia aristofânica, não deixa de proclamar sobre o seu próprio sexo: «ó que sexo tão dissoluto é o nosso, de todas sem exceção!» e referindo-se a Eurípedes, reconhece-lhe razão em escrever tragédias sobre mulheres, as quais teriam sempre o sexo no pensamento.

A Comédia Nova trata de factos do dia a dia em geral, das pessoas vulgares, sobrelevando o ridículo do quotidiano, divertindo o público que se revia nos retratos, de argumento agradável e com algumas lições de moral. (*História do Teatro Europeu*, p. 48).

O amor e as suas intrigas, os velhos que procuram mulheres novas, as alcoviteiras, as sogras, os vigaristas e charlatães, a criação de tipos característicos, mas também as reflexões filosóficas, as moralidades, substituem por completo toda e qualquer sátira política e a própria linguagem perde o caráter grosseiro e obsceno para se tornar muito mais elegante e depurada.¹⁶³

Menandro utilizou, ao contrário do seu antecessor, uma linguagem elegante e trabalhada, mesmo quando colocada na boca de personagens que, à partida, não cativariam o gosto do público. As suas peças davam vida a cerca de 9 ou 10 personagens, que eram representadas por apenas 3 ou 4 atores. Usando máscaras, eles eram capazes de interpretar figuras tão diversas como velhos, jovens ou mulheres. No que diz respeito às temáticas abordadas, também elas caras à literatura de cordel, quase todas as peças tratam da vitória do amor sobre as contrariedades e, no final, é sempre possível constatar uma moralidade que se prende com a vitória do bem sobre o mal e do profundo arrependimento de todos os que se comportaram incorretamente.

O teatro romano é culturalmente herdeiro do grego. Apesar de fazer parte dos mais prestigiados espetáculos, como o eram os jogos romanos, a arte dramática froleria um pouco por todo o lado, misturando-se, com frequência, com os diversos números de circos itinerantes que levavam a cultura a diversos pontos do próspero império romano. Apesar da enorme influência do teatro grego, a tragédia romana não frutificou tanto como a comédia, que fez levantar grandes vultos dramaturgicos como Plauto e Terêncio.

Plauto conseguiu adaptar as comédias gregas ao gosto romano através de uma vivacidade surpreendente, obtida com a introdução do canto e da música no espetáculo teatral. Estava, assim, garantido o sucesso das suas peças, que passou pela criação de enredos complexos, baseados no dia-a-dia de indivíduos reais e protagonizados por personagens populares com as quais o público se identificava, rindo com as suas brejeirices. Na maior parte das vezes, a opção tomada pelo escritor para resolver tantas confusões é cara aos nossos dramaturgos de Setecentos, como veremos:

(...) as intrigas com que enreda as personagens, em teias que parece jamais poderem desfazer-se, acabam por resolver-se graças aos ardis, às «manobras» com que escravos e parasitas vão solucionando os conflitos.¹⁶⁴

O legado que Plauto deixou às gerações vindouras é visível nas manifestações teatrais populares da Idade Média e, mais tarde, na produção literária italiana renascentista e espanhola seiscentista, sem esquecer nomes como Molière e Shakespeare que nele encontraram uma pródiga fonte de inspiração.

¹⁶³ Idem, pp. 49-50.

¹⁶⁴ Idem, p. 58.

Terêncio revelou-se um dramaturgo diferente de Plauto. O seu discurso regrado e culto segue de perto os modelos helénicos. O cuidado na construção das personagens e na progressão da ação torna as suas peças bastante mais comedidas e dirigidas, preferencialmente, a um público erudito, vindo a inspirar autores como Shakespeare, Tirso de Molina e Lope de Vega.

Com a morte de Terêncio, a comédia torna-se moribunda, acontecendo o mesmo com a tragédia, já de si pouco amada em Roma. Destaca-se, como autor de tragédias, Séneca, apesar de a densidade das suas peças servir melhor propósitos declamatórios que propriamente dramáticos. Este dramaturgo foi influenciado por princípios estoicos visíveis na lógica que preside à construção das suas tragédias. Desta feita, «(...) as personagens, ao optarem pelo caminho do vício, dos erros, das traições, dos assassinatos, acabam por sofrer as consequências dos seus próprios atos.»¹⁶⁵. Apesar disso, as suas peças são caracterizadas «por situações de grande tensão e violência. (...) [P]arece haver o propósito de provocar intencionalmente o terror, como quem tenta demonstrar que ele deriva da prepotência do poder atrabiliário e irrefreável.»¹⁶⁶.

Com o declínio do império romano, o cristianismo ocupa o lugar de liderança deixado vago e impõe regras bastante apertadas que subjugam os mais diversos aspetos da vida social medieval – o que inclui, obviamente, o teatro – aos princípios basilares da moral cristã. Surge, assim, um teatro que glosa temáticas religiosas. Dramatizam-se episódios bíblicos, sobretudo os que se relacionam diretamente com a vida, morte e ressurreição de Cristo. Apesar de tudo, o teatro dito profano sobrevivía como podia, alimentando a atividade de comunidades itinerantes de mimos e outros artistas que se dedicavam à atividade circense, impedidos de atuar em locais sagrados. A burguesia, que começava a despontar, apreciava estas diversões e patrocinava-as frequentemente. Assistimos, neste período, ao desenvolvimento da farsa, cuja missão primordial consistia em divertir o público, que, progressivamente, se vai familiarizando com o espetáculo teatral. Intimamente associada à crítica social, a farsa desenvolve as diversas temáticas – com uma requintada *astúcia verbal*¹⁶⁷ – de forma pouco escrupulosa, o que parece ter ditado o seu sucesso. Por seu lado, o drama profano instala-se na corte, onde é usado para assinalar efemérides.

Apesar de o teatro medieval ter conseguido evoluir, servindo de mote à criatividade, havia ainda muito a fazer, sobretudo no que diz respeito à participação das mulheres. Os papéis femininos continuavam a ser desempenhados por homens, que tudo faziam para disfarçar o próprio aspeto físico, sem muito sucesso, convém acrescentar.

O Renascimento afirma-se como um marco deveras importante na civilização ocidental, pelo que não pode ser desprezado. Trata-se de uma época em que se valoriza o homem na sua globalidade, merecendo um lugar de destaque o papel deste enquanto agente cultural num mundo

¹⁶⁵ Idem, p. 65.

¹⁶⁶ *Ibidem*.

¹⁶⁷ Expressão usada por Margot BERTHOLD (*História Mundial do Teatro*, p. 256).

em constante evolução. A preferência pelas línguas vernáculas em detrimento do latim usado até então e o gosto pela tradução dos autores clássicos abrem, em definitivo, portas a uma nova perspectiva do fenómeno teatral. Paralelamente surge a famosa *commedia dell'arte*¹⁶⁸. Este género teatral, nascido nos meios populares e fruto da improvisação que o distanciava do teatro de pendor predominantemente literário dos humanistas, interessa-nos sobretudo pelo legado que deixou aos vindouros, mormente no que diz respeito ao teatro de cordel que aqui intentamos retratar. A este propósito, convém atentar nas palavras de Giuseppe Carlo Rossi:

Depois do teatro humanístico, quando ainda não acabara o século XVI, Portugal foi invadido como os outros países pelo género do teatro italiano que, nascido então, constituiria durante dois séculos um dos maiores títulos de glória artística italiana em toda a Europa, a célebre – *commedia dell'arte* –, representada pelos próprios – *comici dell'arte* –, italianos. A comédia da arte chegou à Espanha em 1570, com a companhia triunfal de Giovanni Ganassa, e deve ter chegado a Portugal pouco depois, visto que já nos primeiros anos de Setecentos os Jesuítas, impressionadíssimos, começaram a sua campanha implacável contra ela (...).¹⁶⁹

Quanto às personagens preferidas desta «mescla de origens diversas, que fundia ao mesmo tempo a mímica das farsas romanas com a arte dos atores-jograis da Idade Média»¹⁷⁰, que irão igualmente figurar no elenco do nosso cordel setecentista, Fernando Peixoto não deixa de referir as seguintes:

(...) o marido corneado, o velho avaro e enamorado da jovem, a mulher que não aguenta as longas ausências do marido, o servo que, invariavelmente fruto da exploração do amo e por este muitas vezes castigado, acaba por vingar-se através da astúcia (...), o Capitano, inspirado na figura greco-plautina do Soldado Fanfarrão. Enfim, uma galeria de tipos, alguns destituídos de quaisquer escrúpulos, mas que eram o retrato fiel de uma época ou, se quisermos, de todas as épocas (...).¹⁷¹

Caberá também, no período em apreço, uma referência, ainda que breve, ao chamado *século de ouro* espanhol, ao qual voltaremos mais adiante. Correspondendo ao período que decorre desde meados do século XVI até ao final de Seiscentos, nele vingaram nomes como o de Lope de Rueda, Tirso de Molina ou Pedro Calderón de la Barca, tendo o primeiro ficado famoso pelos

¹⁶⁸ Margot BERTHOLD define, deste modo, a *commedia dell'arte*:

Commedia dell'arte – comédia da habilidade. Isto quer dizer arte mimética segundo a inspiração do momento, improvisação ágil, rude e burlesca, jogo teatral primitivo tal como na Antiguidade os atelanos haviam apresentado em seus palcos itinerantes: o grotesco de tipos segundo esquemas básicos de conflitos humanos, demasiadamente humanos, a inesgotável, infinitamente variável e, em última análise, sempre inalterada matéria-prima dos comediantes no grande teatro do mundo. Mas isto também significa domínio artístico dos meios de expressão do corpo, reservatório de cenas prontas para a apresentação e modelos de situações, combinações engenhosas, adaptação espontânea do gracejo à situação do momento. (*História Mundial do Teatro*, p. 353).

¹⁶⁹ Giuseppe Carlo ROSSI, «A influência italiana no teatro português do século XVIII», in *A Evolução e o Espírito do Teatro em Portugal*, 2.º Ciclo (1.ª Série) de Conferências Promovido pelo “Século”, Lisboa, Editorial Século, 1947, pp. 287-288.

¹⁷⁰ *História do Teatro Europeu*, p. 109.

¹⁷¹ Idem, pp. 109-110.

entremezes e comédias que escreveu, nos quais imprimiu um cunho forte de comicidade auxiliada por uma linguagem coloquial. Destaque especial merece a introdução das personagens femininas no elenco das peças que compôs, tendo-lhes reservado o papel principal. Mais uma vez nos parece importante sublinhar este facto, uma vez que algumas peças setecentistas que prenderão as nossas atenções na segunda parte da dissertação incluem mulheres, verdadeiras protagonistas de intrigas predominantemente cómicas. Com Tirso de Molina o teatro envereda pela crítica acérrima aos costumes da sociedade. Foi este autor o responsável pela criação da célebre personagem de *Don Juan*, símbolo da libertinagem que ecoou nos anos vindouros. Finalmente, quanto a Calderón de la Barca, afigura-se-nos importante referir que o dramaturgo conduziu a comédia para os campos da história, da religião e da filosofia, afastando-a da vertente popular que anteriormente exibira.

A terminar a referência ao Renascimento, cumpre-nos citar Shakespeare que, enquanto dramaturgo,

mergulhou na história da própria Inglaterra e posicionou-se apaixonadamente em relação aos problemas do poder e do destino. Ascensão repentina e queda abrupta, a embriaguez do poder, crime, vingança e assassinato dão vazão às imagens plenas de linguagem e, na rápida mudança de cenas fragmentárias, culminam numa brilhante síntese.

(...) Ele saltou por cima das regras clássicas pela força de seu génio poético. Trouxe à vida períodos e lugares, ternura e rudeza na “arena” do teatro.¹⁷²

O Barroco caracterizou-se como um período de importantes transformações a diversos níveis, mormente nas artes e na literatura. Enquanto na Europa o Barroco coincide com o século XVII, na Península Ibérica apenas atingiu o seu auge cerca de cem anos depois. Impossibilitados de tratar com a profundidade necessária o Barroco por razões já aludidas, tomamos apenas a liberdade de referir que a aristocracia adotou de bom grado a arte barroca. Ao mesclar a música e a poesia, este período possibilitou a ascensão da ópera.

Teremos de recuar ao ano de 1598 para, em Itália, descobrirmos a primeira ópera moderna. Trata-se de *La Dafné*, escrita por Ottavio Rinuccini e musicada pelo compositor Jacopo Peri. Estava, deste modo, criada uma nova expressão artística que mesclava a arte dramática com a musical. No nosso país, a ópera afirmou-se apenas na primeira metade de Setecentos, sobretudo graças à iniciativa de D. João V que, visando a renovação musical do país, fundou a Escola de Música do Seminário da Patriarcal, no ano de 1713, ao mesmo tempo que decidiu enviar para Itália vários estudantes de ópera. De entre eles, devemos destacar António Teixeira e Francisco António de Almeida. Depois de regressarem a Portugal, o primeiro distingui-se na composição de óperas de cariz popular que se representaram no Teatro do Bairro Alto¹⁷³, enquanto que Fran-

¹⁷² *História Mundial do Teatro*, pp. 312-313.

¹⁷³ Este compositor ficou famoso pela criação, juntamente com António José da Silva, da ópera intitulada *Guerras do Alecrim e Manjerona*, no ano de 1737.

cisco Almeida se dedicou à ópera palaciana escrita em italiano e dirigida a um público mais culto.

A ordem religiosa dos Jesuítas, conhecedora profunda do poder do teatro, apropriou-se dos seus destinos, por algum tempo, patrocinando dramaturgos e atores, colocando, deste modo, a arte dramática ao serviço da religião.

O teatro barroco, amplamente difundido em França, cativa as elites. Por seu turno, o povo mantém a vitalidade da *commedia dell'arte*, que começa a conviver com a ópera em franca expansão. Nomes como os de Metastásio e Apostolo Zeno impõem-se, como veremos adiante. A própria comédia evoluiu, sabendo adaptar-se às novas circunstâncias ao adotar a experiência da *commedia dell'arte*, sobretudo no que diz respeito às suas preocupações extremas com a expressão corporal – gestos e mímica – dos atores em palco, à qual associou um conjunto de personagens com densidade psicológica surpreendente. Neste contexto, é fundamental, mais tarde, o contributo de Carlo Goldoni, por exemplo.

Um dos aspetos mais importantes do período que consideramos prende-se, pois, com a relevância conferida ao texto dramático, conforme assevera Fernando Peixoto:

A peça de teatro é entendida agora como um texto que terá de interessar, da mesma maneira, leitores e espetadores, pelo que os recursos da escrita deverão levar em conta esta necessidade, não vivendo à sombra daquilo que apenas seria visível (ou perceptível) durante a representação.¹⁷⁴

De entre os vários autores dramáticos franceses, o destaque óbvio é conferido a Molière por ter influenciado sobremaneira o teatro de cordel português do século XVIII. Sem jamais utilizar uma linguagem inapropriada, as comédias que escreveu, influenciadas, sem dúvida, pela *commedia dell'arte*, perscrutam todos os aspetos da sociedade, criticando com mestria os vícios que a corrompiam. Como refere Fernando Peixoto:

Divertir, pelo «espelho», sem deformar, soltar o humor sem que para tal sejam necessárias as gargalhadas tolas e despropositadas, desenvolver o sentido lúdico do espetador sem lhe provocar a azia da indigestão, eis aquilo que nos parece constituir o verdadeiro segredo da obra molieriana. E será por tudo isto que hoje em dia continuamos a rever Molière, com o prazer da descoberta sempre nova e sempre fresca.¹⁷⁵

Quanto às personagens que enformam as peças do dramaturgo francês, convirá salientar o seguinte:

Não é de estranhar que as figuras, encarnando «tipos» bem marcados, formem uma notável galeria de personagens desde o infeliz ciumento de *Jorge Dandin* ao *Tartufo*, beato e hipócrita, ao libertino *D. Juan*; do correto mas desiludido e amargoso *Misanthropo* ao fanático Harpagão de *O Avaro*,

¹⁷⁴ *História do Teatro Europeu*, p. 139.

¹⁷⁵ *Idem*, p. 150.

um émulo do plautino Euclião d'A *Comédia da Marmita*, passando pelas personagens de farsas inescutíveis como a do *Casado à Força*, d'*As Velhacarias de Scapin* ou do *Médico à Força*, ou de comédias como *O Doente Imaginário* ou *As Sabichonas*.

(...) E foi precisamente durante a proibição de *Tartufo* que Molière escreveu e estreou *D. Juan*, como quem pretendia vingar-se, utilizando desta feita uma personagem que a todos os maridos perturba, que a todas as mulheres encanta e desonra e cuja descida aos infernos apenas é lamentada pelo seu criado Esganarelo, não por mágoa do desaparecimento do seu amo, mas pela perda dos seus salários em atraso!¹⁷⁶

A este assunto tornaremos no próximo capítulo. Para já, centremo-nos no século XVIII, período que motivou a realização da presente dissertação.

A centúria de Setecentos consubstanciou-se no cenário propício à ocorrência de uma série de transformações fundamentais que moldaram a sociedade de então e a dotaram de princípios basilares que se refletiram nas mais diversas áreas, incluindo a literária. O racionalismo – que já se tinha manifestado anteriormente – atingiu o seu auge e o Homem deixa de se subordinar à religião e assume a sua liberdade de pensamento e de atuação. Filósofos e cientistas, como Voltaire, Kant, Rousseau, Lavoisier, entre muitos outros, deram o seu contributo para a evolução do pensamento e da ciência. A estrutura social não mais voltou a ser o que era até então. As viagens, que se tornavam frequentes, deram início a um processo de *globalização* do pensamento. A Revolução Francesa, nos finais do século, surge como o corolário da necessidade que o Homem demonstrou de controlar a sua própria vida, reclamando os seus direitos enquanto indivíduo e membro de uma sociedade. O teatro acabou por testemunhar todas aquelas mudanças e detém um papel ativo em tudo o que ocorre, ao veicular princípios morais que deveriam ser obedecidos e outros que, pelo contrário, teriam de ser equacionados. Assim, neste período adequadamente conhecido como Iluminismo,

[o] palco viu-se convocado a ser o fórum e o baluarte da filosofia moral e prestou-se a este dever com decoro e zelo, na medida em que não preferiu refugiar-se no reino encantado da fantasia ou do riso da *Commedia dell'arte*. Os critérios do novo drama literário foram o da máxima da verosimilhança, isto é, a regra do *bon sens* – senso comum – (...) e o princípio moral.¹⁷⁷

Estava, pois, aberto um novo mundo de possibilidades temáticas que o teatro soube aproveitar. Deste modo, foram compostas peças originais que exploravam, de forma exímia, o mundo do sentimentalismo burguês, o que levou Margot Berthold a exclaimar que «[c]horar e rir à saciedade, numa única noite, era a exigência do público (...)»¹⁷⁸. O dramaturgo já citado, Carlo Goldoni, que desempenhou um papel imprescindível no estabelecimento do nosso teatro de cordel, como

¹⁷⁶ Idem, pp. 151-152.

¹⁷⁷ *História Mundial do Teatro*, p. 382.

¹⁷⁸ Idem, p. 388.

veremos, foi capaz de criar comédias aparentemente simples, mas dotadas de uma impressionante *carpintaria teatral* difícil de igualar.

No que diz respeito à realidade francesa, facilmente se entenderá que, depois de Molière, o teatro deixou de contar com o apoio da realeza, preocupada com assuntos mais prementes, e a ação da censura começa a fazer-se sentir com mais acuidade. Seja como for, continuava viva a chama da dramaturgia, o que se poder comprovar, por exemplo, pela exuberância das encenações ao dotar-se o palco de mecanismos complexos e de cenários sumptuosos que combinam com um guarda-roupa não menos impressionante. Mais uma vez, o teatro será usado pelos partidários da Revolução Francesa para veicular ideais revolucionários, fazendo-os chegar a um número significativo de pessoas das mais diversas condições.

No caso específico de Portugal, o século XVIII, contrariamente ao que muitos estudiosos supõem, constituiu-se como um período de pródiga produção dramática, como se pode provar pelo elevado número de peças de teatro de cordel editadas em Setecentos, sobretudo no último quartel. A este assunto dedicaremos o próximo capítulo.

2.2. O caso português

2.2.1. O Portugal de Setecentos

Convirá, antes de prosseguirmos as nossas reflexões acerca do teatro de cordel português, abrir um parêntese para darmos conta do estado da nação portuguesa na centúria de 1700.

Um pouco por toda a Europa ocidental, o século XVIII pode ser considerado um período em que os valores e sistemas antigos são questionados, ao mesmo tempo que se tenta criar outros. A grande transformação deste século diz respeito à perspectiva adoptada face ao indivíduo, resumida, desta forma, por Michel Vovelle:

Le XVIII^e siècle – on s’interrogera sur les limites qu’il convient de lui donner – a placé l’homme au centre de sa vision du monde, du dispositif autour duquel il organise toute sa réflexion. En cela s’inscrit la rupture avec l’âge baroque, avec une sensibilité qui a dominé l’ère post-tridentine sur plus d’un siècle (...)¹⁷⁹.

Pela primeira vez na civilização ocidental, assiste-se a uma verdadeira explosão demográfica, depois de centúrias de estagnação motivada por epidemias e condições de vida precárias, graças aos avanços da medicina e, sobretudo, à satisfação progressiva das necessidades básicas das famílias. E não foram apenas estas as mudanças. A mentalidade do homem europeu também

¹⁷⁹ Michel VOVELLE (dir.), *L’Homme des Lumières*, Paris, Éditions du Seuil, 1996, pp. 7-8.

muda, mormente no que diz respeito ao nascimento, ao amor, ao casamento e à sexualidade, bem como à morte¹⁸⁰.

Portugal não foi exceção a todas estas mudanças e uma plêiade de homens de valor, reconhecendo o grande atraso nacional face aos restantes países europeus, contribuiu para uma verdadeira revolução, a vários níveis, na estrutura da sociedade – da filosofia à economia ou da religião à literatura, por exemplo. Nomes como Luís António Verney, Alexandre de Gusmão, António Nunes Ribeiro Sanches ou José da Cunha Brochado, entre outros, foram responsáveis pela apresentação de mudanças estruturais, algumas delas bem recebidas por Pombal. O primeiro, aliás, odiava os jesuítas por considerar que esta organização religiosa era a responsável por todos os atrasos e males que sobrevieram ao nosso país durante o período hegemónico dos homens da Companhia de Jesus. Assim, quando propõe um modelo educativo contrário ao que até ao momento fora implementado pelos jesuítas, consegue cativar a atenção do Marquês de Pombal, cujo ódio aos seguidores de Loyola desatou os laços que até ali uniam os poderes político e religioso, o que culminou numa tentativa de laicização do poder a que não foi alheia a expulsão daquela ordem do nosso país, no ano de 1759. Apesar disso, devido a constantes perseguições por parte dos poderes instituídos, muitos outros estrangeirados não puderam revelar os talentos na sua pátria. Seja como for, as ideias novas acabavam por circular cada vez mais, graças à vulgarização do livro oficial, mas também do proibido, dos jornais, revistas e opúsculos, sem esquecer o cordel, consumidos por uma população cada vez mais alfabetizada.

Uma análise factual mais aturada do século que aqui nos importa, permitir-nos-á concluir que o terramoto de 1755 bipolariza o período: se, por um lado, trava, pelas catastróficas consequências, o progresso que se iniciara alguns anos antes, por outro lado contribui para que caíssem por terra certas relações de poder que dominavam a sociedade até então. A divisa *Inutilia Truncat*, tão querida aos Árcades, como veremos, passa a ser um símbolo dessa grande transformação:

O estilo sumptuoso e requintado até à minúcia da sociedade joanina não poderia sobreviver a semelhante cataclismo.¹⁸¹

A nível social, para além dos sem-abrigo que começaram a vaguear pelas ruas, conferindo um aspecto miserabilista à capital do Império, irá surgir uma nova burguesia mercantilista, motor de desenvolvimento posterior. Lisboa, apesar de ser uma cidade pequena, com cerca de 200 000 habitantes, atraía, cada vez mais, determinados grupos que demandavam uma vida melhor. Entre eles, destacamos os camponeses e artesãos, bem como os criados – muito procurados na capital – e alguns fidalgos da província à procura do brilho de outros tempos. Importa, pois, ainda que

¹⁸⁰ As mudanças que aqui nos limitamos a enunciar foram apresentadas por Michel VOVELLE (Idem, p. 16).

¹⁸¹ «O tempo e o espaço – eixos histórico-geográficos do movimento neoclássico português», in *História da Literatura Portuguesa*, vol. 3, p. 277.

brevemente, tratar aqui do quadro social de Portugal, sobretudo na segunda metade de Setecentos, ilustrado, na segunda parte desta dissertação, a partir da análise dos entremezes que conseguimos reunir.

A hierarquia social portuguesa sob o domínio absolutista fundava-se «no nascimento e no privilégio, na religião e na fortuna.»¹⁸². Tendo em conta estes domínios, poderemos dizer que a nobreza derivou do nascimento e do privilégio¹⁸³; o clero, da religião e a burguesia diferenciava-se do povo pela fortuna¹⁸⁴. Convirá, desde já, realçar que a evolução da sociedade portuguesa (e também da espanhola, poder-se-á dizer) não foi consentânea com a que ocorreu um pouco por toda a restante Europa. Assim, no final do século XVIII, enquanto os europeus experimentavam novas condições de vida,

os povos peninsulares vão permanecer enredados nas estruturas, agora arcaizantes, que tinham feito a sua glória, mas estavam inteiramente desajustadas. Em contraste com as civilizações altamente industrializadas, não apenas os povos subdesenvolvidos mas ainda os povos com estruturas persistentes de Antigo Regime: alguns, em vias de desenvolvimento, outros, recusando a modernidade para cuja eclosão até tinham contribuído.¹⁸⁵

Existem, assim,

duas ordens de causas que podem explicar que os mecanismos das sociedades hispânicas ficassem bloqueados nos séculos XVII e XVIII. Por um lado, essa peculiar estrutura em que há uma incrível intumescência das classes não produtoras, o terciário de Antigo Regime, e uma inesperadíssima contracção da população ocupada na produção das subsistências de base. Por outro lado, formas de mentalidade (conexas dessa estrutura) que permaneciam demasiado voltadas para o passado, arcaizantes, só de onde a onde se entreabrindo às tentativas isoladas e sempre frustradas dos estrangeirados.¹⁸⁶

José Oliveira Barata, na mesma esteira, refere-se ao que considera ser um verdadeiro *hibridismo social* que se verificava nos dois países peninsulares:

¹⁸² Teresa BERNARDINO, *Sociedade e Atitudes Mentais em Portugal (1777-1810)*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1985, p. 39.

¹⁸³ A este propósito, José Oliveira BARATA acrescenta que «o título de nobre podia ser obtido por via hereditária ou ainda pela prestação de serviços de reconhecida relevância política, civil, militar, administrativa ou mesmo judicial (...).» (*História do Teatro em Portugal (Séc. XVIII) – António José da Silva (O Judeu) no Palco Joanino*, p. 25). Mais adiante, revela que «[m]uitos eram os que, possuidores de haveres, procuravam para os familiares títulos de nobreza, pois estes eram a melhor garantia para um casamento vantajoso ou, não menos importante, para a obtenção de um cargo no aparelho administrativo da corte.» (*Ibidem*).

¹⁸⁴ Esta partição da sociedade, na perspectiva de Vitorino Magalhães GODINHO, «jurídica, por um lado, é, por outro, uma divisão de valores e de comportamentos que estão estereotipados, fixados de uma vez para sempre, salvo raras excepções. Cada qual ocupa uma posição numa hierarquia rígida, segundo tem, ou não, direito a certas formas de tratamento.» (*Estrutura da Antiga Sociedade Portuguesa*, Lisboa, Editora Arcádia, 1977, p. 72).

¹⁸⁵ Idem, pp. 71-72.

¹⁸⁶ Idem, pp. 112-113.

Espanha e Portugal eram, porém, casos especiais pelo hibridismo social que refletiam. Não desconhecendo, e procurando inclusive acompanhar os modelos iluministas da Europa, a pesada estrutura da herança medieval, continuava bem presente através da lenta adequação de velhas *relações sociais* às novas *práticas de sociabilidade* que até nós chegavam. Era, no entanto, demasiado pesada a herança que assim ajudava a perpetuar uma hierarquia social em que a manutenção das principais prerrogativas e privilégios era uma realidade.¹⁸⁷

E só a segunda metade de Setecentos foi capaz de gerar algumas transformações, que faziam eco das mudanças estruturais ocorridas no estrangeiro. Protegida e detentora de privilégios adquiridos com a expansão ultramarina, bem como de inúmeros bens, a nobreza começa a ver os seus poderes diminuídos com a governação do Marquês de Pombal. Até então, os nobres portugueses detinham a maior parte dos negócios do reino. Vitorino Magalhães Godinho enumera-os:

(...) encontramos nobres a monopolizar as saboarias do Reino (...), a armar navios para exercer um curso frutífero (...) ou para tráfego lucrativo (...), a explorar engenhos industriais (...); encontramos nobres a organizar, ou como accionistas de companhias comerciais, nem que seja sob capa, com testas de ferro (e inclusive o próprio rei), encontramos-los em todos os tratos e mercancias, sejam eles quais forem.¹⁸⁸

Podemos conceber dois grupos distintos associados à nobreza: o primeiro, composto pela chamada *nobreza provinciana*, que se dedicava às atividades ligadas à agricultura e ao comércio: habitava, sobretudo, o Norte do país e, sem serem ricos, os seus membros viviam relativamente bem. O segundo grupo, a *nobreza de função*, ocupava cargos prestigiantes na Corte ou nas colónias. Era esta a nobreza que apoiava a coroa e chamava a si o domínio jurídico e militar. Enriquecida graças aos dividendos oriundos do Brasil e da Índia, será o grupo mais controlado no período pombalino. Como consequência, os seus poderes foram substancialmente reduzidos. Longe de querer exterminar a nobreza, o objetivo de Pombal prendia-se com a necessidade de torná-la mais ativa e participativa nos destinos da nação. Começavam a ser dados os primeiros passos no sentido de nomear para os diversos cargos aqueles que os mereciam por competência e não por nascimento, o que fez decair a *compra* de títulos de nobreza. Esta classe irá, porém, perder o seu estatuto a partir do momento em que os grupos compostos pelos magistrados e pelos militares, até ali integrados na nobreza, começam a ganhar autonomia. A este propósito, José Oliveira Barata, nos seus estudos sobre o teatro setecentista, chama a atenção para um pormenor importante no que à nobreza diz respeito, característico daquele período e observado um pouco por toda a Europa:

(...) o facto de coexistirem, ao lado dos *grandes senhores*, aqueles que «comiam pão negro à sombra da árvore genealógica». Estes eram os *fidalgos pobres*, cavaleiros mais humildes que representavam

¹⁸⁷ *História do Teatro em Portugal (Séc. XVIII) – António José da Silva (O Judeu) no Palco Joanino*, p. 21.

¹⁸⁸ *Estrutura da Antiga Sociedade Portuguesa*, p. 91.

grande parte da sociedade cortesã europeia que, arruinados e sempre saudosos dos tempos em que as benesses da vida lhes sorriam, constituíam uma classe atavicamente ligada ao passado, profundamente conservadora.¹⁸⁹

Note-se que a figura do fidalgo empobrecido foi aproveitada pelo teatro, sendo frequentemente ridicularizado o seu comportamento desajustado, uma vez que raramente assumia a falta de recursos, fazendo passar a imagem de alguém bem sucedido. Deste assunto daremos conta em detalhe na segunda parte da dissertação.

O clero é, no século XVIII, o grupo social com mais regalias e poder. Constitui um corpo à parte, pois detém a sua própria hierarquia, sem depender de nenhum poder, exceto daquele que a Santa Sé, por direito, exerce.

Destacam-se dois grupos fundamentais bastante assimétricos: o *alto clero*, que vivia próximo do rei e detinha o controlo sobre o ensino em Portugal; o *baixo clero*, que habitava a província e se dedicava à agricultura para poder sobreviver. Por ser a classe social com mais prestígio, «[d]esde o mais modesto camponês ao mais orgulhoso fidalgo, todos queriam que os seus filhos envergassem uma dignidade eclesiástica, regular ou secular.»¹⁹⁰. À semelhança do que aconteceu com a nobreza, também o clero sofreu um ataque consistente aos seus direitos e poderes, sobretudo no que diz respeito à harmonia que, durante longo período, se verificou entre o poder temporal e o espiritual. Foi o governo do Marquês de Pombal que, socorrendo-se dos preceitos consagrados pelas Luzes, fez submeter os princípios normativos da Igreja, fundados nos pressupostos bíblicos que, durante séculos, moldaram as sociedades ocidentais, à nova visão mais racional do papel desempenhado por cada um dos atores sociais, a que não será alheia a reestruturação da Inquisição, que se torna num tribunal dependente do Estado. A memorável expulsão dos Jesuítas, ocorrida, como vimos, em 1759, contribuiu igualmente para «libertar o saber das amarras de uma religião que não se renovava e cujos representantes tinham procedimentos que em nada abonavam os princípios que diziam defender.»¹⁹¹. Por isso, «[o] Santo Ofício – arma essencial do clero em todos os domínios da vida nacional – constituía a vergonha do Portugal setecentista que Pombal não admitia manter.»¹⁹².

A burguesia, juntamente com o povo em geral, é a classe social mais bem retratada nos folhetos de cordel que pretendemos estudar.

Oriunda do povo, a burguesia começou a fazer-se notar a partir do momento em que decidiu apropriar-se das funções até então detidas pela nobreza, sobretudo no que diz respeito à atividade mercantil, pois «o burguês é um homem de números, da prática, da experiência, da razoabilidade

¹⁸⁹ *História do Teatro em Portugal (Séc. XVIII) – António José da Silva (O Judeu) no Palco Joanino*, p. 27.

¹⁹⁰ *Estrutura da Antiga Sociedade Portuguesa*, p. 47.

¹⁹¹ *Idem*, p. 48.

¹⁹² *Ibidem*.

de.»¹⁹³. No entanto, se compararmos o desenvolvimento burguês nacional com o estrangeiro, podemos concluir que aquele não foi capaz de adquirir o poder e prestígio que os restantes europeus conseguiram graças a uma concorrência acérrima ao nível mercantil. Faltará à nossa burguesia o espírito empreendedor, uma vez que os lucros obtidos eram maioritariamente investidos no imobiliário. Para além disso, a perseguição levada a cabo pela Inquisição aos judeus burgueses obrigou-os a estabelecer-se no estrangeiro, contribuindo ali para um progresso económico cada vez mais surpreendente. Por isso, as reformas pombalinas passaram também por incentivar os burgueses nacionais a investirem mais nos seus negócios, a fim de se conseguir, em Portugal, o sucesso observado nos outros países: o comércio passa a ser uma «profissão nobre, necessária e lucrativa»¹⁹⁴. Como consequência desse poder económico cada vez mais sólido, «a burguesia que nele pontificava podia marcar presença no aparelho de Estado, em especial em setores administrativos onde os técnicos habilitados com formação específica se tornavam indispensáveis às exigências de uma complexa máquina burocrática cada vez mais pesada.»¹⁹⁵. Assistimos assim à transferência dos poderes tradicionalmente concedidos à nobreza para as mãos da burguesia, que agora tem capacidade para influenciar o governo do país. O casamento com membros de classes superiores contribuiu igualmente para a ascensão social da burguesia, cada vez mais importante na sociedade portuguesa. Apesar de não ser prática corrente, esta «miscigenação social»¹⁹⁶ está bem representada nos folhetos de cordel, como intentaremos demonstrar na segunda parte do trabalho que agora iniciamos.

Em síntese, poderemos, para os finais de Setecentos, traçar o seguinte quadro social:

[A] grande burguesia nacional-capitalista localizada nas cidades de Lisboa e Porto, associava-se à pequena burguesia mercantil que, detendo alguma participação no tráfico ultramarino, dominava sobretudo o grosso do comércio metropolitano.¹⁹⁷

Em termos culturais, as alterações – significativas – prendem-se com o facto «de as portas do Paço serem franqueadas à mentalidade burguesa, circunstância para a qual, aliás, os “estrangeirados” já antes tinham dado o seu contributo servindo a Coroa no tempo de D. João V.»¹⁹⁸. Será também esta burguesia o principal destinatário dos autores dramáticos franceses e italianos que até nós chegaram no século XVIII, como veremos. Para já interessar-nos-á reter a ideia de que esta era uma «nova burguesia ascendente, sempre insatisfeita com o seu estatuto, mas também

¹⁹³ «O tempo e o espaço – eixos histórico-geográficos do movimento neoclássico português», in *História da Literatura Portuguesa*, vol. 3, p. 278.

¹⁹⁴ A. H. de Oliveira MARQUES, *História de Portugal*, vol. I, Lisboa, Ágora, 1973, p. 540.

¹⁹⁵ Maria João ALMEIDA, *O Teatro de Goldoni no Portugal de Setecentos*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2007, p. 146.

¹⁹⁶ Expressão utilizada por George RUDÉ, na obra *A Europa no Século XVIII – A Aristocracia e o Desafio Burguês*, p. 131.

¹⁹⁷ *Estrutura da Antiga Sociedade Portuguesa*, p. 51.

¹⁹⁸ *O Teatro de Goldoni no Portugal de Setecentos*, p. 147.

sempre bem consciente de que é uma classe-tampão: não desejando comungar dos gostos das classes mais baixas, secretamente aspirava ao confronto com uma aristocracia cada vez mais decadente.»¹⁹⁹.

Apesar de tudo, a burguesia nacional foi pouco empreendedora, como vimos, e nunca se assumiu verdadeiramente como uma classe autónoma.

O povo – «categoria social tão fácil de rotular como difícil de definir»²⁰⁰ – constituía o grupo social mais numeroso e era, por isso, o responsável pelo real funcionamento do país, executando um elevado número de tarefas preteridas pelas restantes classes. Para além disso, eram os seus impostos que financiavam a pesada máquina do Estado.

É comum distinguir-se dois grupos fundamentais: o mais numeroso, composto pelos camponeses, e outro, gozando de maior autonomia, de que fazem parte os artífices, os pescadores e aqueles que se dedicavam ao transporte de bens, destacando-se os primeiros por serem os mais unidos e empreendedores. Podemos contar ainda com um significativo número de pessoas, mormente do sexo masculino, que viviam numa situação de pobreza extrema, sem recursos para suprir as necessidades da família. Por isso, com frequência, abandonam os lares e partem à procura de melhores condições de vida. A maior parte delas acaba por não regressar, deteriorando os laços familiares que haviam construído. Estudiosos²⁰¹ desta errância afirmam que também famílias inteiras vagueavam sem destino definido. Esta realidade era notória, sobretudo na etnia cigana, como veremos adiante.

Na cidade, mormente em Lisboa, o povo constituía «uma mescla humana»²⁰² dada a diversidade de *ocupações* a que se dedicava. Havia, no entanto, um grupo que se destacava pela sua mobilidade: trata-se de estrangeiros, negros, pequenos assalariados, cuja permanência na cidade dependia das oportunidades que surgiam.

À medida que o século XIX se aproxima, assistimos, progressivamente, ao desaparecimento da tradicional divisão Clero / Nobreza / Povo, que vai dando lugar a uma bipartição que colocará, agora, as elites em oposição às massas.

Voltemos à situação da capital portuguesa em Setecentos. Acreditando nas palavras de muitos estrangeiros que, nos seus relatos de viagens²⁰³, consideravam a baixa lisboeta digna de dó,

¹⁹⁹ *História do Teatro em Portugal (Séc. XVIII) – António José da Silva (O Judeu) no Palco Joanino*, p. 142.

²⁰⁰ *Idem*, p. 120.

²⁰¹ Ver, por exemplo, Raffaella SARTI, na obra *Casa e Família – Habitar, Comer e Vestir na Europa Moderna*, Lisboa, Editorial Estampa, 2001.

²⁰² *História do Teatro em Portugal (Séc. XVIII) – António José da Silva (O Judeu) no Palco Joanino*, p. 32.

²⁰³ Os principais autores de livros de viagens sobre Portugal foram Giuseppe BARETTI, *A Journey from London to Genoa, through England, Portugal, Spain and France*, London, Printed for T. Davies... and L. Davis, 1770, e «Cartas de Portugal», Separata da *Revista da Universidade de Coimbra*, vol. XXI, Coimbra, 1970; William BECKFORD, *Diário de William Beckford em Portugal e Espanha*, Lisboa, Biblioteca Nacional, 1988; *Italy: with Sketches of Spain and Portugal*, London, Richard Bentley, 1834, e *Recollection of an Excur-*

vários anos após o terramoto, podemos afirmar que a destruição das principais salas de teatro de Lisboa contribuiu grandemente para aquele cenário desolador.

A literatura de viagens foi um género pouco ou nada desenvolvido em Portugal: os portugueses viajavam pouco²⁰⁴ e, para além disso, a Censura não só não permitia a publicação dessas obras, como impedia a entrada daquelas que, sendo estrangeiras, se referiam ao nosso país. No entanto, muitos foram os estrangeiros que viajaram para a Península Ibérica com o objetivo de procurar sinais de exotismo, aproveitando para criticar a situação dos dois países marcados pelo obscurantismo imposto por um sistema político-religioso repressivo e pela consequente aversão à novidade e ao progresso. Apesar do pouco tempo que passavam entre nós e do insuficiente conhecimento das línguas peninsulares, os viajantes estrangeiros chegavam com ideias pré-

sion to the Monasteries of Alcobaça and Batalha, London, Richard Bentley... Publisher, Printed by Samuel Bentley, 1835; Marquis de BOMBELLES, *Journal d'un ambassadeur de France au Portugal 1786-1788*, Paris PUF, 1979; Joseph Barthélémy François CARRERE, *Panorama de Lisboa no ano de 1796*, Lisboa, Biblioteca Nacional, 1989 (versão original: *Tableau de Lisbonne em 1769, suivi de lettres écrites de Portugal sur l'état ancien et actuel de ce royaume (s.n.a.)*, Paris, H. J. Jansens, Imprimeur-Libraire, 1797) e *Voyage en Portugal et particulièrement à Lisbonne, ou Tabelau Moral, Civil, Politique et Religieux de cette Capitale...* suivi de plusieurs lettres sur l'état ancien et nouveau de ce royaume. Paris, chez Déterville, 1798; Duc du CHATELET, *Retratos de Portugal – Sociedade e Costumes*, Casal de Cambra, Caleidoscópio, 2007 e *Voyage ci-devant Duc du Châtelet en Portugal*, Paris, Buisson, 1799; Arthur William COSTIGAN, *Cartas de Portugal (1778-1779)*, Lisboa, Ática, s/d; Général DUMOURIEZ, *État Présent du Royaume de Portugal en l'année 1766*, Lausanne, Fr. Grasset, 1775; William DALRYMPLE, *Travels Through Spain and Portugal, in 1774; with a short account of the Spanish expedition against Algiers in 1775*, London, Printed for J. Almon, Opposite Burlington-House, Picadilly, 1777; Giuseppe GORANI, *Mémoires de Gorani*, Paris, Gallimard, 1944; Richard TWISS, *Travels Through Portugal and Spain, in 1772 and 1733*, London, Printed for the author and sold by G. Robinson, T. Becket and J. Robson, 1775 (tradução francesa: *Voyage en Portugal et en Espagne, fait en 1772 et 1773*. Traduit de l'Anglais. Berne, chez la Société Typographique, 1776); Jean-François LABOURDETTE, *Le Portugal de 1780 à 1802*, Paris, Sedes, 1985; Heinrich Friedrich LINK, *Voyage en Portugal, fait depuis 1797 jusqu'en 1799, contenant une foule de détails neufs et intéressants sur la situation actuelle de ce royaume, sur l'histoire naturelle et civile, la géographie, le gouvernement, les habitants, les mœurs, usages, productions, commerce et colonies du Portugal, spécialement le Brésil*, Paris, Dentu, Imprimeur-Libraire, 1808 ...1803; James Cavanah MURPHY, *A general view of the state of Portugal: containing a topographical description thereof: In which are included, an account of the physical and moral state of the kingdom: together with observations on the animal, vegetable, and mineral productions of its colonies: The whole compiled from the best Portuguese writers, and from notices obtained in the country*, London T. Cadell, jun. and W. Davies, 1798 e *Travels in Portugal through the Provinces of Entre Douro e Minho, Beira, Estremadura and Alentejo, in the years 1789 and 1790 consisting of observations on the Manners, Customs, Trade, Public Buildings, Arts, Antiquities etc of that Kingdom*, London, A. Strahan..., 1795; Carl Israel RUDERS, *Viagem em Portugal – 1798-1802*, Lisboa, Biblioteca Nacional, 1981. Na opinião de Castelo Branco CHAVES, serão as obras dos últimos quatro autores as que devemos ter em maior consideração «pela objectividade das apreciações, pela observação tanto quanto possível cuidadosa, pela simpatia e pelo esforço de compreensão.» (*Os Livros de Viagens em Portugal no Século XVIII e a sua Projecção Europeia*, Lisboa, ICAIP, 1987, p. 22). Existe ainda uma obra publicada anonimamente, mas bastante importante: *Lettres écrites de Portugal sur l'état ancien et actuel de ce royaume et suivies du portrait historique de M. le Marquis de Pombal*, Paris, L. Cellot, 1780.

²⁰⁴ A este propósito, refere Castelo Branco CHAVES que «os portugueses foram mais exportadores dos costumes da sua terra do que importadores de exotismos, que eles consideravam bárbaros.» (*Os Livros de Viagens em Portugal no Século XVIII e a sua Projecção Europeia*, p. 10).

concebidas acerca dos *exóticos* habitantes da Península²⁰⁵. Maria José Moutinho Santos chama a atenção para as causas da distorção de alguns desses relatos por parte dos escritores estrangeiros, apesar de, como nós, os considerar bastante válidos:

(...) o de terem recolhido dados em fontes escritas por outros estrangeiros que aqui haviam estado antes, (o que quase sempre acontecia), sem a preocupação de verificarem se os elementos colhidos se mantinham, ou se o tempo e as circunstâncias os haviam modificado; o de terem interpretado, incorrectamente, uma realidade nova num país com costumes muito diversos dos seus; ou o de terem razões pessoais para, com má fé, darem uma visão deturpada do que por cá tinham visto; ou, talvez ainda, porque numa época em que as histórias de viagens tinham um público certo e interessado, fosse necessário dar, aqui e ali, umas pinceladas de exotismo e aventura, que pudessem cativar o leitor e engrandecer, aos seus olhos, o autor-protagonista principal da narrativa.²⁰⁶

Para além do que ficou dito, a mesma estudiosa chama a atenção para o facto de o anonimato da maior parte daquelas obras permitir ao seu autor mentir e apresentar como comprovadas afirmações duvidosas.

Deste modo, torna-se necessário algum distanciamento crítico relativamente ao que a maior parte dos escritores deixou dito. Seja como for, aquelas obras não são, repetimos, displicentes e permitem-nos, pelo menos, conhecer o que pensavam os outros acerca do nosso país²⁰⁷. Assim, como realça Fernando Machado,

²⁰⁵ É um desses estrangeiros – Carl Israel RUDERS – quem critica a forma como alguns ingleses, preconceituosamente, olham para os portugueses:

Entre os ingleses aqui residentes (...) é pecha habitual falar dos portugueses com desprezo. Acredita-se em tudo que eles dizem, e as suas observações, admitidas sem reparo, são incessantemente repetidas e comentadas entre muitos estrangeiros de outras nacionalidades. (...) Afigura-se-me que os ingleses são altamente ignorantes em tudo o que diz respeito aos outros povos, cheios de prejuízos na apreciação que deles fazem e imbuídos de desdém pelas línguas que eles falam, pelos seus costumes, pelas suas qualidades e, enfim, pouco propensos a adquirir sobre eles noções mais exactas pelo estudo e observação. (*Viagem em Portugal – 1798-1802*, p. 8).

Assim, a obra de Ruders afigura-se diferente daquelas que sobre Portugal se escreveram, conforme atesta Castelo Branco CHAVES, que prefaciou a edição portuguesa daquele escritor:

Está, portanto, o leitor deste volume em presença de um autor escrupuloso e veraz, além de bom observador – conjunto de qualidades que sempre se hão-de exigir aos autores dos livros de viagens. (Prefácio a *Viagem em Portugal – 1798-1802*, p. 10).

²⁰⁶ Maria José Moutinho SANTOS, «A condição da mulher em Portugal no séc. XVIII vista por estrangeiros: alguns aspetos», in *Boletim da Comissão da Condição Feminina*, n.º 1, Janeiro-Março, Ano VII, Lisboa, Comissão da Condição Feminina, 1981, p. 7.

²⁰⁷ Na contracapa da obra *Lisboa Setecentista Vista por Estrangeiros*, lê-se que «[a]través do olhar admirado dos estrangeiros que visitavam Portugal e particularmente Lisboa, penetra-se na cidade do século XVIII através de uma outra visão, mais distanciada, um pouco distorcida por preconceitos por vezes, mas de inegável valor histórico pelos pormenores que são referidos, pelos temas que são abordados, muitas vezes impossíveis de encontrar em autores ou documentos nacionais.» (Piedade Braga SANTOS, Teresa S. RODRIGUES e Margarida Sá NOGUEIRA, *Lisboa Setecentista Vista por Estrangeiros*, Lisboa, Livros Horizonte, 1987). De igual modo, Augusto Reis MACHADO refere que neste tipo de obras «há fantasia, há erros, há exageros, há má vontade, há incoerência (...) [mas] há, no entanto, muito justas considerações, pensamentos altamente generosos, aspirações de uma Humanidade melhor (...)» («Prefácio», in *Retratos de Portugal – Sociedade e Costumes*, p. 21).

[esta] literatura de viagens resultante de vivências e observações reais, independentemente das formas de estruturação (...), tornou-se um importante elemento informativo e de conhecimento das realidades física, cultural, científica, histórica, política, etc., respeitantes ao universo de referência. No que respeita a Portugal, ela tem constituído uma fonte documental de grande relevo face à inexistência, precariedade, subtração ou mesmo à falsificação de dados que o longo e rigoroso sistema censório impôs. Nestes dois casos concretos de escrita apresentada estrategicamente como ficcional, esta função é claramente potenciada, já que os autores se sentem mais libertos e seguros para retratar realidades que conhecem naturalmente melhor que os viajeros e perseguir finalidades epistemológicas e pedagógicas claramente intencionadas, tornando-se as viagens mero pretexto. A análise sociológica e a crítica política da sociedade portuguesa da época aparecem em ambos como objetivos primordiais rodeando as circunstâncias de cerceamento da liberdade. Não são situações exclusivas desta nação amordaçada que fomos, mas são claramente dignas de registo pelo grau e natureza da heterodoxia que pateteiam e pela contribuição que trazem para um conhecimento mais rigoroso da latitude que tal heterodoxia atingiu nas mentalidades da época, realidade que nem sempre transparece ou está apoucada nos estudos, análises e registos existentes.²⁰⁸

Em traços gerais, os viajantes estrangeiros consideravam Portugal e Espanha «duas nações supersticiosas, fanáticas, atrasadas, bárbaras e ridiculamente ignorantes, onde imperavam o clero e dois reis absolutos.»²⁰⁹. Curioso será notar que os escritores estrangeiros dedicaram grande parte das suas reflexões ao povo por considerarem que nele estava a raiz de todo o exotismo que procuravam, chegando mesmo a considerar que ele, pela sua índole, não parecia europeu. Link afirma, a este propósito, que «é na população rural, na dos pequenos centros urbanos, que se define o verdadeiro carácter dos portugueses.»²¹⁰. Na incessante tarefa de observar para depois relatar, os viajantes procederam a uma definição do retrato da mulher e do homem setecentistas que nos interessará dissecar na segunda parte da dissertação. De uma forma geral, os portugueses daquela centúria, para além da vaidade e do fingimento que os caracterizam, são tidos pelos estrangeiros como «altivos e arrogantes; hipócritas; vingativos; ignorantes; velhacos; traiçoeiros; desonestos; pedinchões; inconstantes; supersticiosos; fanfarrões; sensuais; ciumentos; preguiçosos.»²¹¹. Possuem, no entanto, algumas qualidades: são «sóbrios; corteses e familiares; espirituosos; entusiastas; valentes; económicos; bons soldados, embora refractários à disciplina.»²¹². Relativamente à vida profana do homem português de Setecentos, convirá referir que, para além dos relatos dos viajantes estrangeiros que nos visitaram, uma série de documentos dissecados por vários historiadores chegaram até nós e permitem-nos apurar o *modus vivendi* nacional, a que os folhetos de cordel irão também fazer referência, como veremos. Apesar do domínio da Razão

²⁰⁸ Fernando MACHADO, «Percursos da Censura em Portugal: interdições e entre-ditos», in Ana Gabriela MACEDO e Maria Eduarda KEATING (Org.), *IX Colóquio de Outono – Censura e Inter/dito* Braga, Universidade do Minho, 2008, pp. 207-208.

²⁰⁹ Idem, p. 11.

²¹⁰ Idem, p. 43, *apud Voyage en Portugal, depuis 1797 jusqu'en 1799*, Paris, 1803, p. 271.

²¹¹ Idem, p. 56. Notemos, no entanto, que, conforme refere o autor da obra, se deve ter em conta que nem tudo o que era dito correspondia ao que, na realidade, se passava.

²¹² *Ibidem*.

que tende a vigorar no século XVIII, as mentalidades nacionais não evoluíram, mantendo-se fiéis às superstições que a Igreja tolerava, pois dali retirava dividendos monetários. Quando começaram a circular,

[as] ideias ateístas, o gosto do luxo e dos prazeres sensuais, a fuga à moral tradicional não reduziam, antes estimulavam as autoridades eclesiásticas a pretenderem salvaguardar as tendências gerais para uma sociedade dessacralizada.²¹³

Mas não só a Igreja pugnava contra as modernas liberdades. Os escritores também o fizeram, à sua maneira. Como teremos oportunidade de comprovar, será através da sátira e da denúncia das modas, sobretudo oriundas de França, que os textos, mormente os de cordel que aqui nos interessam, fazem apelo aos tempos em que a moral exigia da mulher discrição e compostura. Mas havia outros assuntos que ocupavam a opinião pública e que motivavam os escritores de então. Vamos encontrar, por isso, nos textos setecentistas, as temáticas que Teresa Bernardino enunciou na sua obra: a «pouca atenção aos serviços divinos, conversas, risos, acenos aos conhecidos»²¹⁴; a confusão e o barulho à porta das igrejas «pelo grande número de mendigos que aí se amontoam na esperança de receber as esmolas que, no final do ofício, os assistentes dão de boa vontade»²¹⁵; as procissões entendidas pelos participantes como «uma expressão essencialmente ostentatória e não devota»²¹⁶; «a maior parte dessas pessoas não o fazia por devoção, mas para representarem os penitentes ricos, mediante certo pagamento em dinheiro»²¹⁷; «[a] veneração de certos santos considerados populares»²¹⁸ que motivavam «grandes festejos de natureza profana»²¹⁹. De facto, a religiosidade portuguesa era um dos assuntos que suscitava muitos escritos, pelo facto de ser vivida de forma bastante inusitada, sobretudo na opinião dos estrangeiros setecentistas que visitavam o nosso país:

A gente comum junta-se em grupos diante de pequenos nichos onde reza, esbofeteando-se violentamente. Nas procissões de Quaresma flagelam-se horivelmente, arrastam cadeias, caminham de joelhos, carregam barras de ferro em forma de cruz e fazem outras semelhantes penitências (...).²²⁰

²¹³ *Sociedade e Atitudes Mentais em Portugal (1777-1810)*, p. 103.

²¹⁴ *Idem*, p. 105.

²¹⁵ *Ibidem*.

²¹⁶ *Ibidem*.

²¹⁷ *Ibidem*.

²¹⁸ *Ibidem*.

²¹⁹ *Ibidem*.

²²⁰ ANONIMO, «Description de la ville de Lisbonne où l'on traite de la cour, de Portugal, de la langue portugaise et des mœurs des habitants; du gouvernement, des revenus du roi & et de les (*sic*) forces par mer & par terre; des colonies portugaises et du commerce de cette capitale», Paris, chez Pierre Prault, Quai des Gesvres, au Paradis, 1730, in *O Portugal de D. João V Visto por Três Forasteiros*, tradução, prefácio e notas de Castelo Branco Chaves, Lisboa, Biblioteca Nacional, 1983, p. 56.

No entanto, mesmo aquele fervor religioso encerra uma outra intencionalidade mais terrena – as relações amorosas – que os folhetos de cordel aproveitam para satirizar, como veremos na segunda parte da presente dissertação. Assim, todos aqueles sacrifícios não impedem

que muitos tenham uma fita no ombro para serem reconhecidos pelas suas amadas. Outros, quotidianamente, fazem namoro na igreja por sinais e ali passam, com destreza, bilhetinhos de amor. E por tal forma se está habituado a presenciar semelhantes cenas que mesmo os Portugueses mais escrupulosos não se escandalizam com tais irreverências.²²¹

Supersticiosos, fanáticos ou simplesmente interessados em assuntos mais terrenos, muitos dos frequentadores das igrejas e dos penitentes cumpriam os seus rituais não por fé, mas por falta de conhecimentos religiosos ou simplesmente por paganismo. Manifestando um comportamento desajustado, estes crentes duvidosos pecavam mais quando havia festa e procissões do que nos restantes dias do ano. Carl Ruders descreve detalhadamente os preparativos das procissões, bem como as atitudes dos que nelas participam:

As janelas, varandas e trapeiras das casas situadas na Rua Augusta e na Rua do Ouro, são ornamentadas com esplêndidas colchas de veludo carmesim ou de damasco, ricamente bordadas a ouro, agaloadas e franjadas. (...) Na véspera, suspende-se em arcos iguais, colocados a certa distância uns dos outros, grandes lanternas que ardem toda a noite dando a luz mais brilhante. As ruas nessa noite estão literalmente cheias de gente.

(...)

As janelas e varandas das casas situadas nesses pontos [nas ruas da baixa da cidade] aparecem atulhadas de senhoras, que num tal dia se apresentam coruscantes de joias e preciosas arrecadas.

As damas da nobreza honram, em tal dia, os moradores dessas casas, com a sua presença, embora sem convite prévio, para, com ornamento da solenidade, lhes ocuparem as suas janelas e ao mesmo tempo lhes tomarem alguns refrescos. A procissão começa às 10 da manhã e dura 3 horas. Daqui se pode inferir a quantidade de gente que toma parte nela.

Todos levam na mão velas de cera, longas de cerca de 5 pés, e os burgueses da capital usam, nesta espécie de solenidades, capas encarnadas de seda ou paninho.

Todas as ordens religiosas de Lisboa incorporam-se com os seus respectivos hábitos. Julguei, por isso, que a procissão nunca teria fim.²²²

Mais adiante, o mesmo escritor produz um juízo de valor acerca daquelas supostas manifestações de fé:

(...) nos tempos que vão correndo, elas não passam de um simples divertimento, de um espetáculo como outro qualquer, mais pretexto para divertir o povo do que verdadeiros exercícios de devoção.²²³

No que diz respeito às intervenientes femininas,

²²¹ *Ibidem*.

²²² *Viagem em Portugal – 1798-1802*, pp. 50-51.

²²³ *Idem*, p. 53.

(...) essas aproveitam-se desse ensejo, livres de toda a suspeita, para encontrar os seus amigos, conversarem com eles alguns momentos alegremente, mostrarem os seus encantos em pleno dia, ostentarem novas modas ou murmurarem das pessoas mais em evidência nesse momento. Essas solenidades servem de pretexto para um útil exercício ao ar livre e poucos são, decerto, os que saem de casa e regressam a ela pensando em Santo António ou nos outros santos da corte celeste, mas todos, sem dúvida, voltam contentes das pequenas aventuras e novidades.²²⁴

De facto, mesmo as procissões acabam por ser influenciadas pelas práticas teatrais, constituindo uma espécie de «cortejos coreográficos»²²⁵ que agradavam sobremaneira ao povo, que nelas participava em grande número.

Em termos políticos, é incontornável a referência a Sebastião José de Carvalho e Melo, personalidade marcante da História do nosso país²²⁶, frequentemente usada para bipartir o *Século das Luzes*: antes e depois da sua governação. Figura polémica²²⁷, foi nomeado Primeiro-Ministro no dia seguinte ao terramoto, sendo elevado a Conde de Oeiras em 1759 e a Marquês de Pombal em 1770. A sua atuação influenciará igualmente o rumo do nosso teatro, como veremos. O seu governo procedeu a reformas de grande fôlego, de entre as quais destacamos a da censura, a do ensino primário e a das universidades. Apesar de os intelectuais da época – entre os quais incluímos, pela sua relevância, os Arcades – terem apoiado incondicionalmente Pombal, acabaram por receber unicamente da sua parte, ingratidão. O seu principal objectivo foi, em termos globais, o de *européizar*²²⁸ Portugal, reforçando, não obstante, a autoridade do Estado, que passava pela instituição de uma espécie de *ditadura intelectual*²²⁹, expurgada de influência estrangeira.

No entanto, as *Luzes* em Portugal não tiveram o mesmo impacto que teve o *Iluminismo* na Europa não tridentina. É que, no nosso país, os princípios que compõem o *Iluminismo* tiveram de submeter-se ao despotismo real e nunca atingiram o nível das *Luzes* francesas. Deste modo, na perspetiva do Marquês de Pombal, o *Iluminismo* «constitua une philosophie de l'action, la doctrine servant à renforcer le pouvoir royal, et qui visait à modifier les structures gouvernementales et mentales du pays.»²³⁰. Por isso,

²²⁴ *Ibidem*.

²²⁵ José SASPORTES, *História da Dança em Portugal*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1970, p. 141.

²²⁶ A importância de Pombal é de tal forma surpreendente que, na opinião de José Gentil da SILVA, «após o seu afastamento do poder a letargia de novo dominou apesar das iniciativas meritórias.» («A situação feminina em Portugal na segunda metade do século XVIII», in *O Marquês de Pombal e o seu Tempo*, Revista de História de Ideias, Tomo I, Coimbra, Universidade de Coimbra, 1982, p. 143.

²²⁷ Luís Reis TORGAL considera que o Marquês de Pombal «[é] daquelas figuras que constantemente suscita a adesão ou a repulsa das ideologias políticas e o desejo de fazer a seu respeito “revisões históricas” (...)» (“Nota introdutória – acerca do significado do Pombalismo», in *O Marquês de Pombal e o seu Tempo*, p. 7).

²²⁸ De acordo com Manuel ANTUNES, «[e]uropéizar significava, na óptica de Carvalho e Melo, modernizar as artes e as indústrias, desenvolver e monopolizar o comércio (...)» («O Marquês de Pombal e os Jesuítas», in *Brotéria*, Vol. 115 – n.º 2-3-4, Agosto-Setembro-Outubro, 1982, p. 123).

²²⁹ Expressão utilizada por Jean-François LABOURDETTE, na obra *Le Portugal de 1780 à 1802*, p. 129.

²³⁰ *Idem*, p. 126.

[e]nvisagée seulement dans ses manifestations culturelles, la véritable dimension du mouvement «iluminista» est assez réduite, car elle se caractérise par la permanente intervention de l'Etat dans tous les secteurs de la vie nationale. Il manque seulement à cette politique la qualité requise qui inonde œuvre des «philosophes» annonceurs du nouvel idéal, c'est-à-dire la liberté comme expression critique que les «Luzes» offrent aux hommes.²³¹

Teremos, portanto, de esperar pelo reinado de D. Maria I para que o *Iluminismo*, tal como genericamente o conhecemos, se imponha em Portugal, fruto, sobretudo, da ideologia da Revolução Francesa. Não esqueçamos, porém, que só em 1834 os ideais revolucionários foram, de facto, uma realidade no nosso país.

2.2.2. O teatro de cordel no século XVIII

*Ora esse teatro de cordel é todo o teatro do século XVIII, com os seus vícios e as suas qualidades. É a sátira aos peraltas, o seu incrível histórico, as suas indrôminas amorosas, a sua crítica aos tafúis, as suas chanças às criadas ladinas e aos velhos namoradores. E é um repositório abundantíssimo de modos, usos, costumes, trajos, locuções e ridículos daquele curiosíssimo século.*²³²

O capítulo que agora iniciamos pretende contextualizar um conjunto significativo de folhetos de cordel destinados a ser representados, marcas indeléveis do panorama literário setecentista que enformam o *corpus* que iremos analisar na segunda parte da dissertação. Acreditamos que uma abordagem, ainda que breve, da evolução do teatro português, depois de termos refletido acerca do contexto europeu que o viu crescer, nomeadamente no que diz respeito à centúria de Setecentos, contribuirá para a exata compreensão do fenómeno do cordel português, surgindo no seguimento da advertência de Luiz Francisco Rebello no Prólogo da *Breve História do Teatro Português*:

A luz mais intensa que se tem feito incidir sobre certas figuras ou certos períodos da história do nosso teatro – os de maior evidência, bem entendido – não deve, contudo, levar-nos a ignorar os vultos ou as épocas que, embora mais obscuros ou menos salientes, constituem, no entanto, os elos de indispensável ligação entre uns e outros.²³³

À semelhança do que expressámos anteriormente, o objetivo primeiro da presente dissertação é, apropriando-nos das palavras de Rebello, revelar aqueles *vultos* que, por mais *obscuros*,

²³¹ *Ibidem*.

²³² *Subsídios para a História do Teatro Português – Teatro de Cordel*, p. 9.

²³³ *Breve História do Teatro Português*, p. 11.

terão, urgentemente, de ser divulgados. Tal é o caso do fenómeno do cordel português que iremos tratar com acuidade.

Reduzidos estudos têm centrado a sua atenção nos séculos XVII e XVIII (épocas barroca e arcádica), o que mantém este período pouco conhecido, sobretudo no que diz respeito ao teatro, mormente ao teatro de cordel. Luciana Stegagno Picchio, consciente desta realidade, desejava que a história da literatura portuguesa

pudesse, pelo menos, rasgar o véu de semelhante interpretação, deslocar a atenção dos leitores para o teatro dito menor, para aquelas farsas urbanas ou campestres da tradição vicentina, nas quais se acha talvez o contributo mais original e, portanto, mais autêntico da dramaturgia portuguesa para o teatro europeu.²³⁴

Não nos parece oportuno tecer, neste momento, como já dissemos, considerações profundas acerca da história do teatro português. No entanto, apresentaremos alguns dos marcos mais importantes deste fenómeno que, cremos, ajudarão a compreender melhor o sucesso que a atividade teatral obteve sobretudo no século XVIII, o período eleito para as nossas considerações no atual trabalho.

A História dá-nos a conhecer que, nos alvares do século XIII, a proibição, pela Igreja, de manifestações populares de «jogos profanos»²³⁵ nos espaços dedicados ao culto sagrado, como vimos, constitui a prova de que este tipo rudimentar de atividade dramática era uma realidade. A proscrição daqueles divertimentos foi deveras importante, uma vez que permitiu a «secularização do teatro, o qual, liberto dos formalismos rituais, assumiu uma feição predominantemente popular, em harmonia com as exigências do novo público iletrado a quem passou a dirigir-se.»²³⁶

Teófilo Braga²³⁷ considerou que o *arremedilho*²³⁸ do século XIII, representado pelos jograis na corte de D. Sancho II, constitui o ponto original de toda a tradição dramática portuguesa que

²³⁴ *História do Teatro Português*, p. 22.

²³⁵ *Breve História do Teatro Português*, p. 21.

²³⁶ *Idem*, p. 22.

²³⁷ Teófilo BRAGA, *História do Theatro Portuguez*, vol. 1, Porto, Imprensa Portuguesa – Editora 1870, p. 4.

²³⁸ Luiz Francisco REBELLO considera que

[a] própria etimologia da palavra insinua que fosse o arremedilho uma representação elementar em que a declamação e a mímica se combinavam para tornar mais atraente e persuasiva a fábula contada pelos jograis ao seu auditório, que tanto se compunha de aldeões e camponeses reunidos na praça pública por ocasião de festas populares ou de cerimónias religiosas como de fidalgos em seu castelo ou rodeando o monarca na corte. (*Breve História do Teatro Português*, p. 23).

A propósito do arremedilho, devemos, em abono da verdade, transcrever a nota em que o mesmo autor dá conta da diferente oponção de Luciana Stegagno-Picchio, para quem o arremedilho não constitui «um “género dramático português específico”, equiparando-se antes às imitações jogralescas, comuns a toda a Europa Medieval.» (*ibidem*).

REBELLO pensa de outro modo, acrescentando que a afirmação da estudiosa italiana acerca do arremedilho não invalida a sua natureza virtualmente dramática, a que a origem jogralesca não constitui obstáculo, já que os jograis ou segréis, que prolongaram a tradição dos antigos mimos e histriões, foram, na Idade Média, e até que a

se lhe seguiu.²³⁹ Não descarta igualmente outras manifestações que contribuíram para enformar o nosso teatro: desde a lírica trovadoresca, sobretudo as cantigas de escárino e maldizer, passando pelas representações litúrgicas dedicadas ao nascimento e paixão de Cristo, pelas laudes e cantigas de cariz religioso, até aos entremezes²⁴⁰ e momos palacianos. Luiz Francisco Rebello alerta para a seguinte realidade:

[A] dramaticidade desses textos é deveras rudimentar, assaz fruste, diríamos que subliminar – mas ela existe, e a prova está em que eram representados, consoante os casos, no interior e no adro das igrejas e conventos (...), em praças públicas, no decurso de procissões, na própria corte.²⁴¹

E apresenta provas documentais da sua afirmação:

Atesta-o, com suficiente evidência, uma copiosa documentação, das constituições [sinodais] referidas às crónicas de Fernão Lopes, Zurara, Rui de Pina, Garcia de Resende, dos antifonários e missais aos regimentos das festas e procissões do *Corpus Christi*, das iluminuras que ilustram os cancioneiros aos relatos de testemunhas presenciais. E abundam as notícias dessas representações nos versos dos poetas Duarte de Brito, Álvaro Pestana, Pêro de Sousa, Álvaro Barreto, Duarte da Gama, incluídos no *Cancioneiro Geral* – onde figuram quatro composições, essas de estrutura genuinamente dramática já, da autoria de Henrique da Mota, com que se encerra a pré-história do teatro Português.²⁴²

De facto, a descoberta da imprensa e a consequente publicação cada vez mais frequente de livros ditaram o declínio do arremedilho, substituído, aos poucos, pelas farsas, que perpetuam algumas das características daquele género primitivo. A caminho da maioridade do teatro nacional, vemos surgir, na centúria anterior ao nascimento de Gil Vicente, os momos, manifestações lúdicas bastante apreciadas por todos os estratos sociais que, não raro, neles participavam ativamente. Eram representados para assinalar momentos festivos e procuravam a sua inspiração nos diversos episódios das novelas de cavalaria, através da recitação, da dança e, frequentemente, do mimo.

descoberta da imprensa lhes tornou praticamente inútil a função, os agentes divulgadores da literatura oral, falada e cantada, o que os obrigava a serem, antes de mais nada, *atores*. (*ibidem*).

²³⁹ Anteriormente, durante o reinado de seu avô, D. Sancho I, temos notícia da existência de arremedilhos, como nos dá conta Fernando PEIXOTO, ao compor a historiografia do teatro europeu:

Em 1193 uma carta de D. Sancho I doa terras em Poiares do Douro ao jogral Bonamis e a seu irmão Acompaniado em paga de um arremedilho que estes haviam feito na sua corte. Isto prova já a presença de manifestações jogralescas no próprio paço real. (*História do Teatro Europeu*, p. 73).

²⁴⁰ Notemos que estes episódios teatralmente elementares que serviam de base à representação dos momos eram conhecidos por entremezes. Mais adiante, teremos oportunidade de aprofundar o sentido desta designação.

²⁴¹ Luiz Francisco REBELLO, *Teatro Português em um Acto (séculos XIII-XVIII)*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2006, p. 9.

²⁴² *Idem*, pp. 9-10.

O surgimento de Gil Vicente no panorama dramático português constituiu o fundamento de todo o teatro subsequente²⁴³. As suas comédias, farsas e moralidades, muitas delas, sobretudo as de cariz eminentemente satírico, sofrendo influências de Anrique da Mota e das pequenas trovas que compôs, marcam a passagem da Idade Média para a Época Moderna. A pródiga produção teatral de Gil Vicente, que, em pouco mais de 30 anos, foi capaz de escrever e encenar cerca de 50 autos²⁴⁴, levou-o a granjear a paternidade da dramaturgia nacional. Por manifesta falta de espaço, e para não correremos o risco de nos desviarmos da temática central da presente dissertação, não nos é possível tecer considerações mais demoradas acerca do teatro vicentino, pelo que nos socorremos do discurso do já citado estudioso das coisas do teatro nacional – Luiz Francisco Rebello –, que resume, deste modo, a indelével importância da produção teatral de Gil Vicente que chamou a si toda a tradição literária que circulara em Portugal:

A sua obra é verdadeiramente um marco fronteiro a assinalar uma encruzilhada em que desembocam e donde partem vários caminhos.

Desembocam os caminhos do teatro medieval: os tropos, as laudes, os ofícios litúrgicos, os milagres (...), nos autos pastoris e nas moralidades; os arremedilhos, as representações jogralescas e os sermões burlescos, nas farsas; os momos e os entremezes palacianos, nas comédias romanescas e alegóricas.²⁴⁵

Gil Vicente, um dos marcos fundamentais do teatro português, que, através dos seus *autos*, conseguiu criar as bases da comédia com uma aturada composição de personagens-tipo que espelham os costumes da burguesia nacional, não teve propriamente continuadores durante um longo período de tempo²⁴⁶, excetuando-se, mais tarde, algumas obras do teatro dos jesuítas²⁴⁷, pouco

²⁴³ Devemos estar, no entanto, prevenidos para o facto de muitos críticos literários considerarem que, antes de Gil Vicente, não existia teatro em Portugal. Felizmente, os estudos recentes vieram repor a verdade dos factos e provaram que, antes do advento do teatro vicentino, várias manifestações dramáticas foram dadas à luz, apesar de rarearem os textos escritos do período pré-vicentino marcadamente oralizante. Esta constatação não retira, de modo algum, o protagonismo a Gil Vicente, cuja obra «representa aquele momento de uma evolução dialética em que a quantidade engendra uma nova qualidade.» (*Breve História do Teatro Português*, p. 18).

²⁴⁴ Luiz Francisco REBELLO dá-nos conta de que o vocábulo *auto* «era a designação comum a todas as composições dramáticas, independentemente do género (religioso ou profano), da classificação tipológica (...) ou do número de atos em que se dividiam. O termo aparece já no século XV (...) e prolonga-se até ao século XVII (...), com eventuais revivências literárias até aos nossos dias.» (idem, p. 37).

²⁴⁵ Idem, pp. 43-44.

²⁴⁶ Teófilo BRAGA refere, a este propósito, que «[a] literatura dramática não podia florescer, porque faltava um teatro estável, sem essa miséria dos *corros* e *pátios*; e ao génio artístico faltava essa independência moral que inspira a *graça*, e ao actor a dignidade profissional, que o torna um intérprete consciente, um criador.» (*História da Literatura Portuguesa. Os Arcades*, vol. IV, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2005, p. 78) A este assunto tornaremos mais adiante.

²⁴⁷ A este propósito, atentemos no estudo de Luiz Francisco REBELLO a propósito do teatro escolar de influência jesuítica, criado numa época conturbada:

Os efeitos da passagem do Real Colégio coimbrão para as mãos da Companhia de Jesus, consolidando a vitória da Contra-Reforma, e da expulsão ou encarceramento dos mestres heterodoxos, não tardaram a fazer-se sentir em toda a vida cultural do país, e de modo particularmente agressivo no que ao teatro diz respeito. durante cerca de dois

divulgado, o único texto dramático de D. Francisco Manuel de Melo – a farsa *O Fidalgo Aprendiz* –, a *ópera* de António José da Silva e, evidentemente, o teatro de Almeida Garrett. É lícito considerar que, mesmo assim, a tradição teatral vicentina continuou ativa, ainda que envergonhada.

De facto, a sua obra marca a passagem da cultura medieval para o Renascimento. Sem cortar definitivamente com a tradição, as peças que da sua pena emergiram inserem-se já num período muito mais complexo do ponto de vista estético e cultural. O contacto com povos e culturas diferentes, favorecido pelos Descobrimentos, influenciou a produção literária portuguesa de Quinhentos. A par de um teatro de cariz clássico e erudito que chamou a si os textos de Ovídio e Cícero, entre outros, continua a resistir, apesar das contrariedades, um teatro de cariz popular que privilegia a comédia – porque mais propensa ao tratamento de temas do quotidiano –, encenada, sem grandes pretensões, em espaços improvisados.

De entre as muitas figuras da época que poderíamos citar, assinalamos Sá de Miranda pela sua intenção de reestruturar a literatura portuguesa, animado pelas influências italianas que recebera. No entanto, os seus intentos acabaram por não surtir o efeito pretendido devido à intervenção jesuítica, que impôs fortes limitações à representação das tragédias e comédias, ao mesmo tempo que exigia a abordagem de temáticas religiosas. As peças destinadas a um público popular, por seu turno, permitiram o contacto com autores espanhóis como Calderón de la Barca, Lope de Vega, entre outros. As comédias de sua autoria eram representadas por companhias espanholas nos famosos *pátios* da capital portuguesa, como veremos adiante com mais detalhe. Esta realidade ganhou mais expressão a partir de 1580, após a perda da soberania nacional. Como consequência, publicam-se peças bilingues e estabelecem-se no nosso país um número cada vez maior de atores de origem espanhola, apesar da apertada vigilância da Censura.

Em finais do século XVII, assistimos a uma partição da produção teatral, o que anteriormente não acontecera, fruto de um século paupérrimo no que ao teatro diz respeito, devido à influência perniciosa do Santo Ofício. Temos, por um lado, um teatro que poderemos apelidar de *vivo*, representando obras da dramaturgia espanhola, do agrado de um numeroso público de cariz popular; e, por outro, aquele considerado mais culto²⁴⁸, que dava preferência a obras influenciadas pelo classicismo francês, que, apesar disso, não chegaram, naquele período, a ser representa-

séculos – até à expulsão dos jesuítas em 1759, pelo Marquês de Pombal –, nos colégios de Lisboa, Évora, Coimbra e outras cidades do país (...) encenaram-se pesadas e laboriosas tragicomédias da autoria dos respetivos professores (...), cuja intrínseca monotonia se procurava compensar mediante a sumptuosidade decorativa da montagem cénica e a opulência do guarda-roupa (...). (*Breve História do Teatro Português*, p. 65).

²⁴⁸ Esta nossa afirmação é corroborada por José Oliveira BARATA, quando refere que «[a] França, onde o teatro vivia período de extraordinário esplendor, encontrava, junto das classes cultas e politicamente dominantes, grande receptividade.» (*História do Teatro em Portugal (Séc. XVIII) – António José da Silva (O Judeu) no Palco Joanino*, p. 122).

das entre nós²⁴⁹. Acreditamos que convirá assinalar, neste momento, que as influências estrangeiras do teatro nacional incidiam maioritariamente nas comédias e tragédias, ao passo que «[o] nacional dava o entremez, a chalaça grossa, o remoque, o dichote, a crítica caricatural e chocarreira, como o século anterior dera o auto religioso ou tradicional.»²⁵⁰.

Seja como for, o século XVIII destaca, neste contexto, um teatro cómico que se alimenta de assuntos comezinhos do dia-a-dia, como o amor e a sexualidade, o trabalho, ou os divertimentos, por exemplo, que são tratados, regra geral, num tom satírico. De facto, a matéria-prima necessária à consecução do que afirmámos não era escassa. A lenta transformação da sociedade portuguesa decorrente do desenvolvimento do cosmopolitismo e da Revolução Industrial suscitou novas relações interpessoais que nos interessa considerar no âmbito do presente trabalho. Assim, todos os entremezes exploram, a níveis diferentes, é certo, uma evidente comicidade que espelha a sua ligação umbilical com a comédia, sobretudo no que diz respeito ao desenvolvimento da intriga, à concepção das personagens, bem como à linguagem usada, entre outros aspetos. O gosto pelo cómico foi sempre uma das características dos portugueses, aguçada pela presença assídua de peças espanholas, que, mais tarde, deram lugar às francesas, que souberam, com mestria, abordar temáticas desconhecidas até então no nosso país. De entre elas assume especial relevo o amor, que, numa parte significativa dos folhetos de cordel, permite estabelecer a união entre as diversas cenas que os constituem.

Quanto à presença assídua do teatro espanhol entre nós, será lícito considerar que esta realidade é justificada sobretudo pela longa dominação política castelhana a que Portugal esteve sujeito, impondo a sua influência em todas as áreas, mormente a cultural que aqui nos interessa, pela obrigação de respeitar o cânone literário do *século de ouro* espanhol. Não podemos esquecer que, sob o domínio castelhano, e com a corte instalada em Madrid, Lisboa perdeu hegemonia a vários níveis, como o da produção teatral, a que não será alheia a inexistência de festas cortesãs. Só com a Restauração da Independência, em 1640, o país volta a crescer autonomamente. A nobreza readquire o seu estatuto e, para isso, sente-se a necessidade de imitar as grandes cortes europeias, sobretudo a francesa. Seguir as modas oriundas de França deveria ser uma honra e também a obrigação de quem desejava não perder o comboio da civilização. O fútil convive com a razão e todos os valores sociais são questionados. A reflexão que sustentaria todas estas questões foi realizada, sobretudo pela Europa transpirenaica, pelo que os fenómenos que ocorrem no nosso país terão de ser entendidos com um desfasamento temporal considerável. Mesmo o impacto das novas correntes de pensamento que dominavam a maior parte do mundo ocidental tem de ser relativizado, uma vez que, em Portugal, as mudanças não foram tão arrojadas.

²⁴⁹ Notemos que, em Portugal, a imposição do classicismo francês ocorrerá apenas em 1756, aquando da fundação da Arcádia Lusitana.

²⁵⁰ *Subsídios para a História do Teatro Português – Teatro de Cordel*, p. 12.

Para além do que acima referimos, convirá não perder de vista que José da Costa Miranda²⁵¹ faz crer que, em pleno século XVIII, a Espanha continuava a valorizar o seu teatro antigo, o que justifica a preferência do nosso país pelo mesmo tipo de textos. De facto, o *século de ouro* em Espanha corresponde a um período de expansão a vários níveis – sobretudo económico-político, religioso e cultural – do país vizinho desde finais da centúria de Quinhentos até aos alvares do século XVIII. A par dos chamados *Autos Sacramentais*, herdeiros da tradição medieval, eram frequentes as representações das chamadas *comedias*, um pouco distintas das que, mais tarde, adotaram a mesma designação, uma vez que trabalhavam temas diversos e terminavam, regra geral, de forma trágica. Interessar-nos-á sobretudo as pequenas peças que se representavam nos entreatos das *comedias*, conhecidas como *pasos*. Trata-se de curtas obras escritas em prosa cuja intriga – cómica e bastante simples – girava em torno de temas banais do quotidiano. Acreditamos que tanto as *comedias* como os *pasos* contribuíram de forma bastante incisiva para a definição do entremez.

Martine David elenca as características essenciais da *comedia* espanhola que a seguir transcrevemos e que, como teremos oportunidade de constatar na segunda parte da dissertação, são comuns aos entremezes que entre nós se publicaram em Setecentos. Para além de frisar que uma das temáticas preferidas daquele género é o amor, a investigadora acrescenta:

La *comedia* se compose de trois «journées» sans division en scènes. Elle ne comporte ni unité de temps (les journées peuvent être très espacées dans le temps), ni unité de lieu (on peut aller de Séville à Madrid), ni unité d'action (l'intrigue, riche en rebondissements, est souvent double ou triple et comporte fréquemment une parodie des amours des *galanes* (jeunes premiers) par les *graciosos* (bouffons), ni unité de ton (on passe sans transition du tragique au burlesque, du poétique au comique).²⁵²

Quanto ao tratamento das personagens que enformam as peças, afirma o seguinte:

La psychologie des personnages est peu fouillée. Il y a des emplois comme celui du *galan*, type de l'amoureux, et celui du *gracioso*, type du valet comique. Ces deux personnages inséparables sont représentatifs du double plan sur lequel se déroule l'œuvre, le plan idéaliste et le plan burlesque.²⁵³

No seguimento do que acima ficou expresso, o teatro português foi, assim, moldado aos gostos espanhóis da época (o que pode constituir uma vantagem, se pensarmos em dramaturgos de renome do país vizinho que deixaram a sua marca entre nós), apesar de a qualidade dos textos de inspiração castelhana poder ser questionada, designadamente pelos estrangeiros que passaram

²⁵¹ José da Costa MIRANDA, «Acerca do teatro espanhol em Portugal (século XVIII): alguns apontamentos críticos da Mesa Censória», in *Bracara Augusta* – Revista Cultural de Regionalismo e História da Câmara Municipal de Braga, Volume XXXII, n.º 73-74 (85-86), Braga, Livraria Cruz, 1978, p. 371.

²⁵² Martine DAVID, *Le Théâtre*, Paris, Éditions Belin, 1995, p. 25.

²⁵³ *Ibidem*.

pelo nosso país, como foi o caso do anónimo autor da *Description de la ville de Lisbonne*... Na sua opinião, a capital portuguesa «não possui nenhum passeio nem outros divertimentos a não ser uma má comédia espanhola.»²⁵⁴. No entanto, os espectadores dos teatros «não obstante a sua má qualidade, frequentam muito este espetáculo»²⁵⁵, pois «não surgiam vozes capazes de desmontar, rebatendo a banalização dos entrecchos e a mediocridade dos intérpretes, as bases estéticas subjacentes a todo este caudal de *comédias*»²⁵⁶. Deste modo se compreende a perenidade do teatro espanhol entre nós, favorecida, em parte, por um público pouco exigente, cujas preferências enviesavam a necessidade de renovação teatral em Portugal. Por outro lado, o elevado número de comédias espanholas que circulavam em Portugal entre os séculos XVII e XVIII, a maior parte das quais plagiadas deriva da assunção de que o teatro era, afinal, um negócio e poderia ser rentável. Assim, não havia tempo a perder e os textos destinados à representação tinham de ser rapidamente editados, não sendo possível aguardar que os dramaturgos compusessem as suas obras. A fim de obviar a situação, os *comediógrafos*, «menos escrupulosos, compravam ou encomendavam comédias a *poetas menores*, acabando depois por apresentá-las associadas a um poeta de nome já firmado. O êxito estava assegurado. A ausência de leis rigorosas sobre o que poderíamos chamar “direitos de autor” facilitava o campo de manobra aos que não olhavam a meios para obter fins lucrativos.»²⁵⁷. Assim se compreende que até nós tenham chegado muitas obras com os mesmos títulos, mas supostamente pertencentes a autores diversos, cuja análise pormenorizada permite observar idênticas cenas e a recorrência de nomes de personagens. A este assunto voltaremos mais adiante. Como consequência, «a originalidade do autor, o seu talento, viam-se, pois, condicionados e pressionados pelo gosto público ou privado, por um lado e, por outro, pela premência das encomendas. Assim se explicam as comédias redigidas em dois dias, o fervor criativo aparentemente inimigo da perfeição, não admira que, quando e onde faltou a *originalidade* (entendida neste quadro específico como decorrente da *imitação*), o *autor de comédias* procurasse o seu refúgio (e ganho) no ‘decalque’ de modelos já seguramente testados junto das plateias.»²⁵⁸. Seja como for, o teatro espanhol possuía características bastante apreciadas por «un public rêvant, plus ou moins consciemment, d’une vie amoureuse plus exaltante»²⁵⁹, protagonizada por diversas personagens como «le *galán* et la *dama*, chacun associé à un valet, le *gracioso*, ou à la servante»²⁶⁰. Estas personagens, «sous l’effet d’une noble émulation»²⁶¹, evoluirão, ao longo da peça,

²⁵⁴ *Description de la ville de Lisbonne*..., p. 44.

²⁵⁵ *Ibidem*.

²⁵⁶ *História do Teatro em Portugal (Séc. XVIII) – António José da Silva (O Judeu) no Palco Joanino*, p. 128.

²⁵⁷ *Idem*, p. 80.

²⁵⁸ *Idem*, pp. 82-83.

²⁵⁹ Marie-Noëlle CICCIA, *Le Théâtre de Molière au Portugal au XVIII^e Siècle*, Paris, Centre Culturel Calouste Gulbenkian, 2003, p. 45.

²⁶⁰ *Ibidem*.

«de l'illumination première de l'amour dans l'honneur à l'illumination dernière de l'honneur dans l'amour»²⁶². Assim, perfeitamente decalcados destas comédias espanholas, os entremezes que analisaremos mais adiante encaixam na matriz que Marie-Noëlle Ciccía descobriu nas primeiras. Acrescenta a investigadora:

Généralement, le ton de ces comédies de palais est assez pathétique et les rires ne furent souvent que lorsque le *gracioso*, antihéros du genre, débite ses facéties sur scène, faisant ainsi contrepoint à une intrigue compliquée et *a priori* insoluble. (...) Les élans passionnels sont exacerbés et exprimés dans un registre métaphorique très ampoulé.²⁶³

Alguns reflexos desta autêntica *assimilação* de temas e formatos teatrais encontram-se disseminados por todo o século XVIII, ainda que com um peso cada vez mais reduzido e mesclados com outros de origens diversas. De facto, assistimos à representação, em Portugal, dos mesmos folhetos de cordel que, no século anterior, no chamado *Siglo de Oro*, tinham corrido livremente por todas as regiões do país vizinho²⁶⁴, acontecendo o mesmo um pouco mais tarde com o teatro italiano²⁶⁵ e francês, sobretudo este último, com as peças de Molière, que tinham atingido também o seu auge, em França, no século XVIII. Esta tendência é aludida por Marie-Noëlle Ciccía que, no citado estudo acerca do teatro de Molière em Portugal, chega à seguinte conclusão:

On constate d'ailleurs que les modèles portugais de ce XVIII^e siècle sont ceux du siècle précédent en Europe (...) car ils répondent aux exigences morales et religieuses du pouvoir, même s'il est parfois nécessaire de les adapter aux spécificités sociales du pays.²⁶⁶

Mais adiante, justifica deste modo as suas afirmações:

²⁶¹ Jean CANAVAGGIO, *Histoire de la Littérature Espagnole*, tomo 1, s/l, Fayard, 1993, p. 693, *apud* *Le Théâtre de Molière au Portugal au XVIII^e Siècle*, p. 45.

²⁶² *Ibidem*.

²⁶³ *Ibidem*.

²⁶⁴ Esta realidade é confirmada por Graça Almeida RODRIGUES, quando refere o seguinte:

(...) no século XVIII, e até que a abertura pra a Europa se faz sentir com o Marquês de Pombal, sobretudo a partir de 1738, o *Siglo de Oro* espanhol teve repercussões profundas na produção literária portuguesa. (*Literatura e Sociedade na Obra de Frei Lucas de Santa Catarina (1660-1740)*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983, p. 82).

²⁶⁵ Giuseppe Carlo ROSSI considera que o século XVIII é o «siglo de oro» do teatro italiano, assim como o espanhol o tinha sido na centúria anterior. E o mesmo autor destaca três grandes escritores que influenciaram, à sua maneira, o teatro nacional, como veremos: Pietro Metastásio (1698-1782), que deu destaque ao amor como tema central de muitos dos seus melodramas; Carlo Goldoni (1707-1793), o mais influente autor de peças cómicas de Setecentos, foi o grande responsável pela queda da *commedia dell'arte*; ficou ainda conhecido por ter sido capaz de renovar a chamada *ópera bufa*; Vittorio Alfieri (1749-1803), que insistiu nos dramas clássicos. (cf. «A Influência Italiana no Teatro Português do Século XVIII», in *A Evolução e o Espírito do Teatro em Portugal*). Será de referir ainda, pela sua pertinência, que «[o] contributo italiano [se] traduz em projectos inovadores para o espectáculo teatral, não só ao nível de repertório, como também a nível cénico.» (*História do Teatro em Portugal (Séc. XVIII) – António José da Silva (O Judeu) no Palco Joanino*, p. 122).

²⁶⁶ *Le Théâtre de Molière au Portugal au XVIII^e Siècle*, p. 24.

(...) le Portugal de Jean V et de Joseph I^{er} cherche ses modèles non seulement hors frontières, mais aussi dans un siècle révolu. (...) L'engouement du public pour Molière montre également que les modèles portugais, non seulement dans l'art dramatique, mais aussi dans les idées et les mentalités, sont calqués sur ceux du passé français.²⁶⁷

Sintetizando o seu pensamento, afirma a estudiosa que

(...) la capitale portugaise est assez imprégnée des mœurs françaises pour accueillir sans véritablement s'étonner ni s'offusquer des comédies dans lesquelles les habitudes sont si bien dépeintes car le Portugal du XVIII^e siècle semble calqué sur la France du XVII^e.²⁶⁸

Quanto ao teatro de cordel setecentista que aqui nos interessa, acrescenta a mesma autora que ele

(...) regorge de détails qui rappellent la mode de l'époque de Molière bien qu'appartenant à l'actualité portugaise: les précieuses et les *peraltas*, les considérations sur la médecine et sur la morale, les rapports maîtres / domestiques, l'irréfutabilité de l'existence de Dieu...²⁶⁹

Esta situação pode, igualmente, ser confirmada pela existência de um número significativo de entremezes cujos títulos espelham na perfeição o exagero do gosto pelos costumes franceses, ridicularizados por este meio. A título de exemplo, poderemos citar o *Entremez As Basofias dos Peraltas, Descobertas, e Castigadas* (1784); o *Entremez Intitulado Apparato de hum Casquilho para Sahir a Dar as Boas Feitas* (1786); o *Entremez Intitulado Os Chapeos, Popas e Atafaes da Moda* (1790), ou ainda o *Novo Entremez Intitulado Casquilharia por Força* (1781).

Assim, as traduções e adaptações de obras de autores estrangeiros, neste caso de Molière, satisfizeram o propósito de «(...) servir une cause, celle de la réforme des mœurs, de la restauration des attitudes vertueuses et, pour certains, du renouveau théâtral.»²⁷⁰. Resulta daqui uma comédia de costumes que se alimentava de temas oriundos de um quotidiano que começava a transformar-se e que, por isso, atraía um vasto público ávido de novidades, como veremos adiante. Deste modo se compreende a apropriação – na maior parte das vezes anónima – dos textos daquele autor, ficando o respeito pelo original bastante aquém do que seria de esperar. Esta imitação de obras estrangeiras era prática corrente um pouco por toda a Europa, sendo até elogiada quando a imitação permitia obter obras superiores ao modelo utilizado.

É possível, no entanto, compreender a atitude dos tradutores²⁷¹ / adaptadores²⁷² se pensarmos que a necessidade de imprimir aos textos um cunho nacional permitiria uma maior adesão

²⁶⁷ Idem, p. 31.

²⁶⁸ Idem, p. 77.

²⁶⁹ *Ibidem*.

²⁷⁰ Idem, p. 30.

²⁷¹ Afigura-se-nos curiosa a forma como Diogo Ramada CURTO define os tradutores que tipificam aqueles que operavam no século XVIII, como veremos adiante:

de um público setecentista sedento de novidades. De facto, o que movia a maioria daqueles que se dedicavam a verter para a nossa língua as obras estrangeiras era unicamente a garantia do divertimento que as peças iriam provocar em todos os que assistissem às respetivas representações²⁷³. Assim, ficavam descartadas quaisquer preocupações quanto à formação e educação do público, não dispensando grande atenção ao texto original, que poderia livremente ser adulterado, pelo que aquilo «que está em causa é a adaptação, quer sobre (*sic*) o ponto de vista de construção frásica, quer de vocabulário, que altera completamente o estilo e intencionalidade da obra original, tornando inverosímil que aquele texto que os espectadores estão a ouvir se trate de um texto original português, isto é, a tradução não consegue fazer adequar o modelo estrangeiro à língua portuguesa, tornando o texto dito pelos actores, por vezes, num português macarrónico.»²⁷⁴.

Tudo se prepara para que, com o advento da centúria de Setecentos, a atividade teatral granjeie uma assinalável difusão, contrastando claramente com o século anterior, cuja inércia face à dramaturgia era gritante. Nunca como no século XVIII se escreveram e representaram tantas peças de teatro de géneros diversificados – tragédias, comédias, farsas e entremeses. Vejamos, com algum detalhe, as transformações por que passou o teatro nacional entre os séculos XVII e XVIII.

Só com a introdução, no nosso país, de textos europeus, em especial franceses²⁷⁵, a cultura espanhola perdeu muita da vitalidade que tinha entre nós, como vimos. A realidade que acabá-

(...) os tradutores de obras de uma outra língua podiam ser comparados aos comerciantes que importavam mercadorias externas; havendo que considerar entre eles os que adulteravam as obras originais, tal como alguns mercadores falsificavam o vinho de algumas regiões demarcadas. (*As Gentes do Livro*, p. 19).

²⁷² Preferimos falar não apenas de tradutores de obras estrangeiras, sobretudo francesas, mas igualmente de adaptadores, por concordarmos com José Oliveira BARATA, quando afirma que «em quase todos os casos as comédias de Molière surgiram nos palcos portugueses não fielmente traduzidas, mas livremente adaptadas, quer nos nomes das principais personagens, quer ainda (...) colocadas ao serviço da apologia pombalina na sua cruzada antijesuítica.» («A dramaturgia portuguesa seiscentista e setecentista: uma encruzilhada de influências», in AA VV, *História da Literatura Portuguesa*, vol. 3, Lisboa, Publicações Alfa, 2002, p. 238). Giuseppe Carlo ROSSI prefere a designação «tradutores-adaptadores-transformadores» («A influência italiana no teatro português do século XVIII», in *A Evolução e o Espírito do Teatro em Portugal*, p. 300).

²⁷³ José MASCARENHAS chama a nossa atenção para o facto de a tradução das obras estrangeiras servir «para ser ouvida e vista em cena, isto é, a tradução servia o espetáculo teatral, e não o leitor.» (*La Bella Selvaggia de Carlo Goldoni na Versão Setecentista de Nicolau Luiz da Silva*, Lisboa, Edições Colibri, 2003, p. 141). Mais adiante, acrescenta que «traduzir teatro em Portugal, no século XVIII, tendo em conta o público espectador e não o público leitor, deve ter sido a única forma de poder fazer circular, num conjunto alargado de receptores culturais, tudo o que de novo se produzia na Europa, quer a nível da forma quer a nível das temáticas.» (*Ibidem*). No entanto, as traduções são essenciais no período que aqui nos interessa, uma vez que «não havia em Portugal, como ainda hoje não o há, uma produção de novos textos dramáticos portugueses que conseguissem “alimentar” uma indústria em franco desenvolvimento como a dos espetáculos públicos nessa era de Setecentos.» (Idem, p. 142).

²⁷⁴ Idem, p. 99.

²⁷⁵ De facto, a França influenciou sobremaneira as mentalidades portuguesas setecentistas como nenhum outro país conseguira fazer, consubstanciando-se na «filiação dos teóricos neoclássicos portugueses nos críticos seiscentistas franceses (Boielau, D'Aubignac, Chapelain, etc.) ou nas teorizações dos seus escritos (Corneille,

mos de apresentar é perfeitamente justificada por Marie-Noëlle Ciccía, no seu estudo acerca do teatro de Molière em Portugal:

Dans la première moitié du siècle, l'élite intellectuelle (le plus souvent aristocratique) se détourne des modèles espagnols pour s'intéresser aux philosophies, aux sciences et aux littératures européennes (l'italien Métastase est l'un des premiers dramaturges non ibériques à faire connaître son nom dans les milieux aristocratiques cultivés de la capitale portugaise), et principalement française. D. Francisco Xavier de Menezes, comte da Ericeira (1674-1743) figure parmi les premiers introducteurs de la culture française au Portugal.²⁷⁶

Como Francisco Xavier de Menezes, muitos outros intelectuais – que ficaram conhecidos como estrangeirados – deram os primeiros passos na introdução de novas ideias em Portugal, assim como os viajantes estrangeiros que visitaram o nosso país e sobre ele escreveram, como veremos adiante. Consequentemente,

[l]e Portugal commence à s'ouvrir à l'Europe, très modestement certes, mais en rupture avec son voisin ibérique sur le plan des idées et de la production littéraire.²⁷⁷

José da Costa Miranda, em 1978, já tinha elencado a principal causa da decadência do teatro espanhol em Portugal, corroborando as afirmações acima transcritas:

A decadência em que o teatro espanhol ia caindo, por incapaz de se defrontar, entre nós, com modelos tão poderosos e tão de acordo com um gosto que se renovava, como o seriam as páginas dos autores franceses e dos autores italianos, excelentes uns, na tragédia e na comédia, outros no drama para a música (...).²⁷⁸

Racine, Molière).» (Maria Luísa Malato BORRALHO, «O Espírito e a Letra – eixos Conceptuais do Movimento Neoclássico Português», in AA VV, *História da Literatura Portuguesa*, vol. 3, Lisboa, Publicações Alfa, 2002, p. 296). Já no século XVIII, Diderot concebeu um teatro que cada vez mais se afastava da tragédia clássica (relegada para segundo plano). Surge, deste modo, um *drama burguês* (tradução nossa da designação aventada por Martine DAVID na sua obra intitulada *Le Théâtre* (p. 34) que evoluiu no sentido de se tornar «aussi naturel que possible» (*Ibidem*), tornando-se um «genre sérieux» (*Ibidem*). Para tal, o drama «doit être écrit en prose et renoncer à l'unité de lieu. La mise en scène de tableaux pathétiques (...) doit y remplacer les intrigues compliquées, le geste doit se substituer à la parole, le discours doit s'effacer derrière la pantomime. Il faut avant tout émouvoir le public dans ce théâtre qui vise à l'édification morale des spectateurs.» (*Ibidem*). Contudo, o teatro francês teve algumas dificuldades em impor-se entre nós e mesmo os ideais oriundos daquele país não foram recebidos uniformemente pelos diferentes grupos sociais que compunham a sociedade portuguesa. Para além disso, os modelos franceses que chegaram até nós constituíam o grande obstáculo aos que defendiam um teatro nacional em Portugal. Não esqueçamos ainda que o teatro espanhol, apesar de enfraquecido, continuava a impor-se e a Itália começava a mostrar sinais inovadores tanto ao nível textual como cénico, o que cativava um público que começava a dar sinais de algum cansaço face aos modelos mais usuais.

²⁷⁶ *Le Théâtre de Molière au Portugal au XVIII^e Siècle*, pp. 17-18.

²⁷⁷ Idem, p. 25.

²⁷⁸ «Acerca do teatro espanhol em Portugal (século XVIII): alguns apontamentos críticos da Mesa Censória», in *Bracara Augusta* – Revista Cultural de Regionalismo e História da Câmara Municipal de Braga, Volume XXXII, n.º 73-74 (85-86), p. 373.

Assim, «o “francesismo” português é, sobretudo desde a exaltação dos princípios do Iluminismo francês pelos chamados “estrangeirados” do século XVIII, uma aspiração ao progresso, sendo aqui progresso entendido genericamente como europeização.»²⁷⁹.

No entanto, persiste, em pleno século XVIII, uma situação paradoxal, que os próprios folhetos de cordel, à sua maneira, ilustram, «entre la volonté d’évoluer en prenant exemple sur les sociétés plus avancées, mais en même temps réticent à abandonner les structures archaïques de sa propre société.»²⁸⁰. A autêntica cultura portuguesa não encontrara ainda as condições necessárias para se impor, o que facilitou a penetração dos modelos francês e italiano, que ocuparam o espaço libertado pelo teatro espanhol. Do teatro francês, sobretudo o de Molière, como vimos, a dramaturgia nacional aproveitou, para seu usufruto, o facto de o autor francês ter conseguido, nas suas obras, associar elementos da comédia popular aos clássicos. Desta mescla resultou um teatro original bastante apreciado entre nós, conforme provam as diversas traduções e adaptações de algumas das mais importantes peças daquele autor. Estava, portanto, criada uma *nova* comédia – a comédia de costumes a que já nos referimos –, desta feita bastante comprometida com temas do quotidiano, o que cativava o público português. No que diz respeito à realidade italiana, nos alvares de Setecentos, a arte teatral era subsidiária da ópera de inspiração barroca e da anteriormente mencionada *commedia dell’arte*, apesar de esta não ter sobrevivido durante muito tempo. Um dos mais importantes dramaturgos setecentistas foi, sem dúvida, Carlo Goldoni, a quem competiu a reformulação do teatro no seu país, talvez influenciado pela comédia de Molière. O sucesso da produção literária de Goldoni resultou, estamos em crer, da sua capacidade de observação da realidade social da época e do não menos importante domínio da melhor forma de a transpor para os palcos.

Houve igualmente outros fatores que favoreceram a perda de influência do teatro espanhol no nosso país e a consequente hegemonia do francês²⁸¹, ainda que os folhetos inspirados numa e noutra correntes tenham partilhado a produção literária de cordel no século que ocupa as nossas reflexões²⁸². Não só se desenvolveu um intercâmbio cultural entre Portugal e a França, seja pela

²⁷⁹ Álvaro Manuel MACHADO, *O “Francesismo” na Literatura Portuguesa*, Lisboa, Biblioteca Breve, 1984, p. 12.

²⁸⁰ Idem, p. 37.

²⁸¹ A ideia, errónea, de que o advento do teatro francês (aliás como o italiano) provocou uma espécie de competição deverá ser abandonada, uma vez que a realidade é bem diferente. Assim, «[a]ssiste-se (...) ao coexistir de várias linhas de influência em que a dominante espanhola adquire maior peso e importância porque de maior impacto e difusão na opinião pública.» (*História do Teatro em Portugal (Séc. XVIII)* – António José da Silva (*O Judeu*) no *Palco Joanino*, p. 125).

²⁸² Convém não esquecer que o público do teatro setecentista era eclético, pelo que nem todos conheciam e apreciavam os modelos franceses e italianos. Existe, por isso, em pleno século XVIII, um número elevado de admiradores de teatro que continua a preferir as peças espanholas tipicamente barrocas. Do confronto entre aqueles dois grupos nascerão várias querelas, que se consubstanciarão na oposição entre o barroco moribundo e o e o neoclassicismo emergente, e que não explanaremos aqui para não correremos o risco de nos afastarmos da

quantidade de gauleses que visitaram o nosso país, seja pelo elevado número de livrarias que abriram na capital nacional dirigidas por franceses, como também se refinaram os gostos, sobretudo da burguesia setecentista, totalmente convertida à francofilia. Obviamente que a divulgação da obra de Molière, traduzida ou adaptada e veiculada pelos folhetos de cordel, captou um vasto público atraído pelos temas trabalhados, mas também pelo preço de venda reduzido daqueles textos. De referir ainda que a temática das comédias e entremezes de Molière inspirou os dramaturgos nacionais, carentes de novos e variados temas, cansados da monotonia temática que enfermava o teatro de inspiração castelhana. Os autores estrangeiros, descobertos pelos tradutores e adaptadores nacionais, vieram imprimir ao teatro português alguma da frescura de que carecia para evoluir. São, por isso, valorizados a comédia (com os entremezes que a complementavam) e a tragédia de origem francesa, o drama musical e a comédia moral de inspiração italiana. Deste modo, tudo o que era característico do teatro espanhol – como o assunto, invariavelmente relacionado com o amor dos jovens das classes superiores, ou os sistemas mecânicos usados, por vezes, para se criarem cenários espetaculares (as *tramoias*) – apesar de maravilhar, ia perdendo a sua capacidade de influenciar os gostos de um público que começava a ficar cansado do mesmo tipo de divertimentos.

Acreditamos ser ainda útil referir que o teatro francês não se impôs facilmente no nosso país ao tomar o lugar até ali ocupado pelas peças espanholas. A lenta evolução de todos estes processos artísticos em Setecentos permitiu o abandono das matrizes barrocas e a preferência por modelos de cariz neoclássico²⁸³, graças à difusão dos princípios racionalistas oriundos do espírito da

temática central da nossa dissertação. José da Costa MIRANDA resume, deste modo, esta polémica que se instalou nos meios intelectuais nacionais, que ficou conhecida pela “polémica do *Cid*”: «Polémica da primeira metade do século e na qual, como contendores, teríamos, seguramente, a D. Francisco de Portugal e Castro, Marquês de Valença, e (talvez) a Alexandre de Gusmão. Aquele, como defensor do tradicional teatro espanhol, tão antes e, então, ainda implantado em Portugal; o segundo, como apologista do mais moderno teatro francês. Defendendo um a originalidade dos autores espanhóis, a invenção das suas páginas dramáticas; atacando, outro, um teatro que definia cheio de erros e de processos ultrapassados, louvando nos autores franceses a sua identificação com a natureza, o estilo adequado às situações, a presença da Razão.» («Acerca do teatro espanhol em Portugal (século XVIII): alguns apontamentos críticos da Mesa Censória», in *Bracara Augusta* – Revista Cultural de Regionalismo e História da Câmara Municipal de Braga, Volume XXXII, n.º 73-74 (85-86), pp. 373-374). Esta controvérsia destaca-se, porém, uma vez que «marca uma evolução do gosto, que não foi apenas de letrados cultos, abertos ao espírito europeu e desejosos de “acertar o relógio português”, conforme diria o Cavaleiro de Oliveira, mas, como veremos, atingiu as várias camadas da população e contribuiu para modificar as condições de produção do espetáculo teatral.» (*Breve História do Teatro Português*, p. 76).

²⁸³ A estudiosa do teatro setecentista, Marie-Noëlle CICCIA, apresenta assim as diferentes formas como as estéticas Barroca e Neoclássica concebem o teatro: «(...) le théâtre baroque se joue de la vraisemblance, la Raison n’y a pas sa place, l’auteur ne cherche pas à imiter la nature (ce que prône le néo-classicisme du Siècle des Lumières) et encore moins à s’identifier à sa nation. Des cinq sens, c’est la vision qui est la plus sollicitée par l’extériorisation à outrance et l’espace théâtral est le lieu idéal de l’expression de l’esprit baroque. De l’avis de ses détracteurs, ce genre dramatique ne présenterait qu’une sorte de beauté “cache-misère, en somme! (...) Résumons les arguments des néo-classiques: les procédés espagnols sont dépassés, la bouffonnerie et le tape-à-l’œil ne masquent plus la platitude des propos.» (*Le Théâtre de Molière au Portugal au XVIII^e Siècle*, p. 47).

Enciclopédia (que começou a ser editada em 1751) que, no entanto, demorou algum tempo a impor-se, reforçando o atraso que o nosso país revelava face a uma Europa cada vez mais evoluída. Esta situação motivou alguns confrontos ideológicos que opuseram os partidários de uma e de outra facção e a que já aludimos, embora brevemente. Como já tivemos oportunidade de referir, na passagem do século XVII para o XVIII, a produção dramática nacional era dominada pelo teatro espanhol que angariou uma autêntica legião de fiéis seguidores populares seduzidos pelo talento das várias companhias espanholas que trabalhavam em Lisboa, levando à cena peças dos grandes autores dramáticos do país vizinho, mesmo depois da restauração da independência. As poucas obras nacionais limitavam-se a imitações de fraca qualidade das peças castelhanas, regra geral representadas ainda em castelhano, pelo que o nosso teatro «continuava tributário do estrangeiro»²⁸⁴ e «[d]o caudal dessa vaga literária, onde a etnografia tem muito que colher, mas onde a Arte dramática acha pouquíssimo que aproveitar.»²⁸⁵.

Na primeira metade de Setecentos, o teatro espanhol tem de competir com a presença cada vez mais assídua dos modelos italiano e francês, que, a custo, tentaram impor-se em Portugal. Este teatro, veiculado preferencialmente sob a forma de folhetos de cordel, é tido, por isso, como marginal e de gosto duvidoso para alguns, e destinado a um público popular, como vimos, sendo ilustrado por José Oliveira Barata deste modo:

A análise da sua principal temática permite concluir que, pela pobreza da inventiva, pela repetição dos principais motivos, o destinatário não era a nobreza nem sequer a classe média, mas sim o povo iletrado (não inculto), que sentia o que os outros iam procurar retirar do filão vicentino, como reserva comum do gosto nacional num período de abundância de géneros importados.²⁸⁶

Também Gustavo de Matos Sequeira não deixa de referir, nas suas reflexões, esta situação relativa ao cordel setecentista:

Indo ao encontro das predileções do povo miúdo, vingando-o dos Grandes, com a sátira, salgada e perfurante, às indróminas amorosas dos Freiráticos, aos exageros da Tafularia, à ladinice das criadas de almofada, ao ridículo dos velhos namorados, os pobres autores nacionais não faziam senão repetir, copiar, glosar, motes sedícios e cansados.²⁸⁷

Embora não concordemos na íntegra com este autor (e disso daremos conta na segunda parte da dissertação), não deixamos de transcrever a sua opinião acerca dos entremezes que foram

²⁸⁴ Gustavo de Matos SEQUEIRA, «Os pátios de comédia e o teatro de cordel», in *A Evolução e o Espírito do Teatro em Portugal*, 2.º Ciclo (1.ª Série) de Conferências Promovido pelo “Século”, Lisboa, Editorial Século, 1947, p. 253.

²⁸⁵ *Ibidem*.

²⁸⁶ José Oliveira BARATA, António José da Silva. *Criação e Realidade*, Coimbra, Universidade de Coimbra, 1985, p. 243.

²⁸⁷ «Os pátios de comédia e o teatro de cordel», in *A Evolução e o Espírito do Teatro em Portugal*, p. 253.

publicados no nosso país, e que acaba por refletir a visão estereotipada que muitos estudiosos nacionais têm quando confrontados com este tipo de literatura por eles tida como inferior:

O seu público gostava desses entremeses sem originalidades, como os ouvintes dos sermões adoravam escutar as mesmas tiradas já ouvidas; comprava-os nos cegos-papelistas do Terreiro do Paço e do Rossio; aplaudia-os nos estrados do acaso e relia-os à noite aos serões, saboreadamente. Alguns, vencendo o peso da sua própria sensaboria, conseguiram sobrenadar, singrar na corrente pastosa, e chegar até ao século XIX, aos palcos do Bairro Alto, do Condes e do Salitre.²⁸⁸

Face ao exposto, poderemos concluir que o teatro de cordel deve ser entendido como uma modalidade que, no século XVIII, encontrou, em Portugal, as condições ideais para o seu desenvolvimento, contrastando, neste aspeto, com a centúria imediatamente anterior. É, pois, possível constatar que, em termos teatrais, o século XVIII constituiu «um período de «crise mental», como o classificou Hernâni Cidade. O teatro aparece como um reflexo da impaciência da época barroca, da falta de estabilidade social e política e, principalmente, das dificuldades económicas, que muitos procuravam disfarçar, exibindo posições sociais e de fortuna que não correspondiam à realidade, daí as sátiras e o teatro jocoso que então se produziu. As temáticas eram o prazer pela dissipação de bens que não se possuíam, pela aparência falsa das personagens, em que os autores procuravam fugir à banalidade, socorrendo-se de artifícios literários que caíam nas cansadas atitudes religiosas ou pseudo-religiosas da transitoriedade da vida humana e da efemeridade do prazer, temas que evitavam muitas dificuldades com a censura inquisitorial e agradavam ao povo da época, pelo tom satírico.»²⁸⁹.

Em síntese, poderemos afirmar que o «íntimo literário do teatro de cordel»²⁹⁰ enforma as seguintes características, «destroços da comédia popular nacional»²⁹¹:

O entremês, com visualidades de Diabos, adubado de chistes rascantes e de trocadilhos de Entrudo, a farça onde se satirizavam as modas dos França e os vícios dos Tafuis, ou onde se desbarretavam finezas entre os Chichisbeus e as freiras conversativas; os equívocos de linguagem que faziam os espectadores rojar-se nas esteiras em convulsões de riso; os diálogos de janela onde o «Estafermo» derriçava no lenço, e a velha Madre aparecia, depois, a deitar-lhe por cima o «Água Vai»; as proezas do Chantre das Alagôas ou de Frei Estevam Seringa (...).²⁹²

À semelhança do que acontecia um pouco por toda a Europa, na primeira metade do século XVIII, a mentalidade do homem português era moldada pela aguda consciência da debilidade da vida quotidiana. Todos os seus receios e desilusões eram travestidos nos momentos de festa. Aí evidenciava o que queria ser, sobretudo recorrendo à representação teatral. Assim, «procura-se

²⁸⁸ *Ibidem*.

²⁸⁹ «Conclusão», in *História da Literatura Portuguesa*, vol. 3, pp. 514-515.

²⁹⁰ «Os pátios de comédia e o teatro de cordel», in *A Evolução e o Espírito do Teatro em Portugal*, p. 253.

²⁹¹ *Idem*, pp. 252-253.

²⁹² *Idem*, p. 252.

preencher o *horror vacui* (...) assiste-se à procura da volúpia imediata, traduzida no gosto pelo *fare presto*.»²⁹³. Foram, por isso, publicadas e encenadas centenas de obras – entremezes, comédias e farsas – umas mais originais que outras. Note-se que a difusão dos textos é mais acentuada na segunda metade daquele século. Se excetuarmos o terramoto de 1755 e a consequente quebra na criação literária, o auge do teatro de cordel ocorre entre 1770 e 1800. A fundação da *Arcádia Lusitana*, em 1756, contribuiu para restaurar o teatro nacional e apostou na ópera de origem italiana, no melodrama e no teatro clássico francês, afastando o gosto pelo teatro espanhol, como vimos, na tentativa de retomar o que os membros²⁹⁴ desta academia consideravam como o bom gosto e equilíbrio dos modelos clássicos queurgia privilegiar, afastando «a saturação formal do barroco»²⁹⁵. Deste modo, a Arcádia atribui ao teatro «um papel social, e destina-o a incutir ideias, formar o gosto nacional [liberto de influências estrangeiras, nomeadamente, espanholas e italianas] e combater os preconceitos contra a função social do teatro, pois que era encarado essencialmente como um passatempo, um divertimento que não tinha que ter outros objetivos.»²⁹⁶. Na perspetiva daquela academia, «o teatro podia, e devia, prescindir de grandes efeitos cénicos e jogos dos atores, com incidentes e ações desconexas, bem como deveria prescindir da poesia barroca, artificial, com inúmeros jogos de palavras, ausência de ideias e de valores éticos, comportamentais.»²⁹⁷.

Assim, foi possível «formar em Portugal uma academia de letras que, à semelhança da célebre Arcádia de Roma, já existente desde 1690, divulgasse o novo espírito literário, racionalista, de pendor mais crítico, e especialmente atento às novidades francesas. Estas, por oposição ao tradicional barroco castelhano, arrastavam consigo toda a atividade crítica do século XVII, sobretudo em França (...) e na Itália (...)»²⁹⁸. Como afirma José Oliveira Barata, aquela «arte barroca acaba por expressar, na *desproporcionada regularidade* das suas formas, conflitos latentes: entre *tradicionalismo* e *individualismo* criador, entre a força repressiva da Inquisição e os primeiros

²⁹³ «A dramaturgia portuguesa seiscentista e setecentista: uma encruzilhada de influências», in *História da Literatura Portuguesa*, vol. 3, p. 223.

²⁹⁴ José MASCARENHAS esclarece o perfil dos membros desta academia, afirmando que era «frequentada por uma pequena multidão de escritores de brilho muito diverso, na sua maioria pálidos candidatos a uma glória que jamais alcançariam e cujos nomes figuram, hoje em dia, em sumidas notas de pé-de-página.» (*La Bella Selvaggia de Carlo Goldoni na Versão Setecentista de Nicolau Luiz da Silva*, p. 9).

²⁹⁵ «A dramaturgia portuguesa seiscentista e setecentista: uma encruzilhada de influências», in *História da Literatura Portuguesa*, vol. 3, p. 257. A Arcádia deparou com alguns problemas internos, pois “[n]ão era, de resto, muito fácil conciliar as suas ideias, pois, enquanto, por um lado, se defendiam intransigentemente os padrões clássicos, por outro preconizava-se o advento de um realismo burguês que tinha em Diderot (e, sem que talvez disso se apercebessem, em Goldoni) o seu modelo mais próximo. Uma vez mais se manifestava aqui a dialética da tradição e da inovação que, desde Gil Vicente, tem sido uma constante no nosso teatro.» (*Breve História do Teatro Português*, pp. 85-86).

²⁹⁶ *La Bella Selvaggia de Carlo Goldoni na Versão Setecentista de Nicolau Luiz da Silva*, p. 94.

²⁹⁷ *Ibidem*.

²⁹⁸ «O espírito e a letra – eixos conceptuais do movimento neoclássico português», in *História da Literatura Portuguesa*, vol. 3, p. 292.

gritos de liberdade fundada na Razão; no dualismo *misticismo* e *sensualidade*, tantas vezes associados, como que a comprovar que as fronteiras eram ténues, ou ainda que não só a carne era fraca.»²⁹⁹. Esta conceção de arte não deixa de fazer adivinhar um tempo de mudança alimentada pelo iluminismo europeu, cujos reflexos, muitas vezes pálidos, se sentiam um pouco por toda a parte. Em síntese, a situação cultural do nosso país, em Setecentos, assemelha-se ao que modernamente apelidamos de *melting pot*, como sintetiza Fernando Peixoto:

Era esta, pois, a Lisboa onde coexistiam as diversas classes, sociais e mentais, que viria a acolher um «Judeu», os Árcades, mas também a ópera, feita por atores ou por bonifrates, bem como os resíduos do teatro do *Siglo de Oro* a par com as novas propostas de um teatro italiano ou francês.³⁰⁰

Neste contexto, a condição de ator irá ganhar um novo estatuto – profissional, desta vez –, oficializado em 1771, pelo Marquês de Pombal. De facto, o Ministro de D. José I tratou o teatro de uma forma *interesseira*, como relata a estudiosa do teatro de Molière, Marie-Noëlle Ciccía:

Je pense que Pombal avait conscience avant cette représentation de l'intérêt de réhabiliter le théâtre national, répétons-le, dans un but essentiellement de politique sociale, en quelque sorte. Cependant, il est possible qu'il ait véritablement conçu de mener à bien son projet, fort de cette expérience qui, pour un coup d'essai fut, on le sait, un coup de maître.³⁰¹

Mais à frente, acrescenta:

Pombal connaît le goût des Portugais pour la satire et se doute que ses attaques feront mouche auprès de lecteurs davantage prêts à se distraire et à rire du sort d'autrui qu'à s'instruire.³⁰²

Nos reinados de D. João V e D. José I³⁰³ (1706-1777), a ópera conquistou o gosto nacional (da camada elitista da população, em primeiro lugar³⁰⁴), depois de ter vencido uma forte resistência que insistia na preservação das velhas tradições musicais portuguesas. O facto de o primeiro ter casado com a princesa Maria Ana de Áustria, que crescera na corte de Leopoldo I, amante de

²⁹⁹ *História do Teatro em Portugal (Séc. XVIII) – António José da Silva (O Judeu) no Palco Joanino*, pp. 34-35.

³⁰⁰ *História do Teatro Europeu*, p. 193.

³⁰¹ *Le Théâtre de Molière au Portugal au XVIII^e Siècle*, p. 206.

³⁰² *Idem*, p. 207.

³⁰³ Este monarca teve uma influência maior na implementação da ópera em Portugal, por ser «[g]rande apreciador do espectáculo operático» (*O Teatro de Goldoni no Portugal de Setecentos*, pp.131-132). Deste modo, «coube a D. José cimentar o processo de italianização da cultura portuguesa que o seu pai desencadeara no mais estrito âmbito musical.» (*Idem*, p. 132).

³⁰⁴ De acordo com José da Costa MIRANDA, a preferência dos grupos sociais por um determinado género teve como consequência «aquela “extraordinária proliferação da atividade teatral”, com que Luiz Francisco Rebello pretende caracterizar o nosso século XVIII.» («Novos apontamentos para um futuro estudo sobre o teatro de Metastásio em Portugal, no século XVIII», in *Estudos Italianos em Portugal*, 39-40, Lisboa, Instituto Italiano di Cultura in Portogallo, MCMLXXV-MCMLXXVI, p. 126).

ópera, parece ter contribuído para a introdução da ópera italiana no nosso país, sobretudo a partir do momento em que chega a Portugal o famoso músico italiano Domenico Scarlatti para iniciar musicalmente a princesa D. Maria Bárbara. A admiração pela ópera foi de tal forma esufiante que o rei D. João V envia para Itália alguns dos mais importantes músicos portugueses, como Francisco António de Almeida, autor da primeira ópera nacional, *La Paziienza di Socrate*, representada em 1733, e António Teixeira, que se dedicou a compor a música das chamadas *óperas joco-sérias*³⁰⁵ de António José da Silva, de quem falaremos de seguida. Chegam ao nosso país maestros, coreógrafos, compositores, bailarinos e cantores oriundos de Itália, assim como arquitetos³⁰⁶ e decoradores para trabalharem na construção de novos edifícios. Após um período de adaptação, fixa-se definitivamente em Portugal, no ano de 1735, a primeira companhia italiana³⁰⁷ e, simultaneamente, cria-se o primeiro teatro público dedicado às representações operísticas, na Sala da Academia da Praça de Trindade, sob a orientação do italiano Alessandro Paghetti. Consequência óbvia desta explosão cultural foi a proliferação de casas de espetáculos, seguindo uma tradição teatral que vinha dos tempos do domínio filipino.

Os *Pátios de Comédias*³⁰⁸ foram os primeiros locais adaptados à representação teatral no nosso país. Gustavo de Matos Sequeira dá-nos notícia de que, antes de 1580, não existiam referências explícitas aos *Pátios* abertos para as representações teatrais. Assim, «[q]uando algum fidalgo, ou mercador abastado, queria brindar a roda das suas amizades e dependências, com uma

³⁰⁵ Na perspetiva de José Oliveira BARATA, a preferência de António José da Silva pela ópera joco-séria foi «a forma encontrada para, por contraposição, se alicerçar entre nós um espetáculo que, aceitando a estrutura formal operística, procura combinar canto e declamação dentro dos reduzidos meios técnicos de que dispunham.» («A dramaturgia portuguesa seiscentista e setecentista: uma encruzilhada de influências», in *História da Literatura Portuguesa*, vol. 3, p. 251).

³⁰⁶ Um dos mais famosos arquitetos que desejavam concretizar a árdua tarefa de construir espaços destinados à representação da ópera foi Giovan Carlo Sicinio Galli Bibiena, conhecido entre nós por João Carlos. Chegou a Lisboa em Fevereiro de 1752, contratado pelo rei D. José I, que desejava dotar a capital portuguesa de um teatro de corte, à semelhança do que já acontecia em muitas cidades europeias.

³⁰⁷ Chamava-se *Companhia dos Paquetos* e era dirigida por Alessandro Pagueti.

³⁰⁸ José Oliveira BARATA explica de que forma o público se dispunha e comportava aquando da representação de uma peça de teatro nos *Pátios*:

A disposição do público nos pátios era muito semelhante à que se verificava nos *corrales* espanhóis. Frente ao cenário sentavam-se, em bancos não fixos, os homens. As mulheres, por sua vez, assistiam ao espetáculo das *cazuelas* que se situavam ao fundo do pátio. Atrás do público masculino sentado, situava-se a zona dos lugares mais baratos. Aí se apinhava, de pé, um público constituído, na sua maioria, por homens de baixa condição social que facilmente se envolviam em zaragatas durante os espetáculos. Eram os temidos *mosqueteros*. Autores e actores temiam-nos, pois as suas manifestações podiam pôr em causa o êxito de uma representação. As alas laterais do pátio destinavam-se às *grades*. No piso superior, e sempre lateralmente, viam-se *apostos* reservados aos que queriam assistir às representações sem serem vistos. Encimando toda esta estrutura, encontravam-se poucos compartimentos, pequenos e recônditos, muito próximos da “tertúlias”, pequenas divisões onde se reuniam todos os que, mais do que assistir às representações, aproveitavam a ocasião para conversar e intrigar. (*História do Teatro em Portugal (Séc. XVIII) – António José da Silva (O Judeu) no Palco Joanino*, pp. 146-147).

festa teatral, tinha de ceder o átrio ou o pátio das suas casas.»³⁰⁹. Com a euforia teatral, no entanto, sobretudo durante a ocupação filipina, os *Pátios* granjearam uma enorme importância.

Os mais famosos *Pátios* são o o do *Borratém* ou *Mouraria*³¹⁰, o *Pátio das Arcas* (ou *Pátio da Betesga*)³¹¹, o das *Comédias das Fangas da Farinha*³¹² e o do *Conde*, o do *Borratém* ou *Mouraria* (*Páteo da Bitesca*) e o do *Conde*, mais tarde *Teatro da Rua dos Condes*³¹³, onde atuavam companhias italianas, após a fundação da *Sociedade para a Subsistência dos Teatros Públicos*³¹⁴, da qual falaremos mais adiante. O público frequentador dos *Pátios* era bastante eclético, conforme nos dá conta, mais uma vez, Gustavo de Matos Sequeira:

Nem todas as classes da sociedade iam aos *Pátios*. As damas da Corte Real e da Ribeira, as grandes senhoras da corte teriam por espantosa ousadia contribuir para a assistência de tão bulhento, e escandaloso recinto. O povo miúdo, salvo a criadagem, que lá tinha de levar os tamboretes e os

³⁰⁹ «Os pátios de comédia e o teatro de cordel», in *A Evolução e o Espírito do Teatro em Portugal*, p. 226.

³¹⁰ Foi este o primeiro *Pátio* existente em Lisboa destinado à prática teatral. O seu nome deve-se à localização, «ao Oriente do Hospital, vizinho do Borratem e da entrada da Mouraria.» (Idem, p. 227). Note-se, no entanto, que aquele local «ainda não tinha, verdadeiramente, um carácter de teatro público. Representava a transição do salão ou do átrio fidalgo, para o terreiro de “toda a gente”.» (Idem, pp. 227-228). Segundo Luiz Francisco REBELLO, a atividade deste pátio lisboeta começou em 1588, «ano em que Filipe II conferiu ao Hospital de Todos-os-Santos (onde Gil Vicente fizera representar o segundo auto das *Barcas*) o privilégio da concessão de licença prévia para representação de comédias mediante a recolha de uma parte das respetivas receitas.» (*Breve História do Teatro Português*, p. 68).

³¹¹ Começou a funcionar em 1593 (ou 1594) e situava-se «perto do Hospital, na rua das Arcas, abaixo da Praça da Palha» («Os pátios de comédia e o teatro de cordel», in *A Evolução e o Espírito do Teatro em Portugal*, p. 228). Foi o espaço que mais tempo subsistiu (cerca de 150 anos). Curioso será referir que, mesmo naquele local, homens e mulheres assistiam às representações separados: «[u]ma parede divide o corredor dos aposentos, para não se darem perigosas conjunções. Elas ficam de um lado e eles do outro. E para que se possa comunicar, à vista de todos, há dois passadiços, em frente ao proscénio, de um lado a outro do pátio, cada um na sua ordem, acima da boca do teatro.» (Idem, p. 236). De acordo com José SASPORTES, era este «um teatro público para espetadores pagantes» (*História da Dança em Portugal*, p. 133). Este espaço foi o mais importante para as representações teatrais do século XVII. Um incêndio em 1697 (ou 1698) ditou a sua destruição. Apesar de ser reconstruído mais tarde, a fatalidade não deixou de estar presente naquele local que, após o terramoto de 1755, deixou de acolher qualquer representação teatral.

³¹² Iniciou a sua atividade no ano de 1619 e «[c]omo ao local se chamava então as *Fangas da Farinha*, por ali, noutro tempo, se ter vendido a farinha às fangas, o Pátio tomou este nome.» («Os pátios de comédia e o teatro de cordel», in *A Evolução e o Espírito do Teatro em Portugal*, p. 230). Era, na época, o pátio mais frequentado da capital.

³¹³ Nem todos os autores estão de acordo sobre o facto de o *Teatro da Rua dos Condes* ter sido edificado no mesmo local do *Páteo do Conde* (cf. Maria Alexandra Trindade Gago da CÂMARA e Vanda ANASTÁCIO, *O Teatro em Lisboa no Tempo do Marquês de Pombal*, Lisboa, IPM, Museu Nacional do Teatro, 2005, p. 96). Seja como for, a opinião generalizada de todos os que visitaram o *Teatro da Rua dos Condes* é a de que aquele espaço era muito pequeno e decorado sem gosto (Cf. *Diário de William Beckford em Portugal e Espanha* e J. B. F. CARRÈRE, *Panorama de Lisboa no ano de 1796*). Apesar disso, sabe-se que o teatro era frequentado pela Família Real.

³¹⁴ Esta Instituição era dirigida por homens de negócios da capital que se ocupavam da gestão de todos os teatros públicos da cidade. Não esqueçamos que o teatro era, cada vez mais, uma atividade bastante rentável e, por isso, apeteçível.

bancos, em serviço da fidalguia, raro dava o seu concurso ao espetáculo de comédias. Os espectadores formavam-se de três núcleos essenciais: – os *Fidalgos da rufiagem galante* (capitães de Patrulhas, jogadores de bola, e espadachins desvairados), os Pícaros da bohemia do burgo, que viviam a vida Murciana (escudeiros, oficiais da Fazenda e da Justiça, militares dos Terços, moços mercadores) e as *Mulheres-Damas*, do tipo da Schomberg e da Calcanhares.³¹⁵

No século XVIII surgem os primeiros teatros públicos³¹⁶ após o declínio dos *Pátios de Comédia*³¹⁷, que coincidiu com o final da hegemonia do teatro espanhol entre nós, graças à evolução dos gostos. Cansados dos excessos cometidos pelo Barroco, os portugueses começavam a cultivar o equilíbrio da cultura clássica. Não podemos esquecer que o estabelecimento de espaços fixos para a prática teatral influenciou o desenvolvimento do teatro entre nós e elevou-o à categoria de atividade comercial, subordinada às regras da economia de então.

Só em Lisboa ficaram famosos o *Teatro do Forte*³¹⁸, a *Academia da Praça da Trindade* (ou apenas *Teatro da Trindade*, dedicada à ópera italiana, desde 1735, como vimos), o *Teatro do Bairro Alto*³¹⁹, o *Teatro da Rua dos Condes*³²⁰, o *Teatro Real da Ópera* ou *Ópera do Tejo*³²¹ –

³¹⁵ «Os pátios de comédia e o teatro de cordel», in *A Evolução e o Espírito do Teatro em Portugal*, p. 237.

³¹⁶ A este propósito, convém citar as palavras de CÂMARA e ANASTÁCIO, que nos ajudam a compreender de que forma o frágil equilíbrio entre público e privado se mantém no século XVIII:

Em singular contraste com a vida teatral da corte, a Lisboa Pombalina edificava-se lentamente do terramoto reinventando os seus espaços de lazer, e os modelos dramáticos da sua própria representação.

No quadro de um despotismo político controlava-se a separação entre espaço urbano e espaço de representação, no entanto continuava a ser difícil estabelecer com rigor uma fronteira entre domínio público e domínio privado, havendo em ambas as vertentes interligações. Obviamente que o teatro privado coexistia com as manifestações teatrais públicas ou ainda com a sumptuosidade das manifestações religiosas onde a marca da teatralidade nunca fora desprezada. (*O Teatro em Lisboa no Tempo do Marquês de Pombal*, p. 94.)

³¹⁷ Após 11 anos de encerramento, o *Pátio das Arcas* retomou a atividade teatral em 1737, mas «[c]omeçava a apagar-se a chama que tanto aquecera e alumiera os alfacinhas, durante mais de um século. A comédia “de capa e espada” entrara já no declínio, e os entremeses de cordel ainda não tinham público que os entendesse e os aplaudisse, a não ser o gentio miúdo que acudia, aos Presépios, – os teatros improvisados – onde eles começavam a balbuciar.» («Os pátios de comédia e o teatro de cordel», in *A Evolução e o Espírito do Teatro em Portugal*, pp. 245-246). De qualquer forma, convirá acrescentar que «[d]urante o período da dominação filipina, assiste-se ao aparecimento de uma literatura popular nacional, que compreendia *autos*, *entremeses*, *loas*, e que surgia à luz do dia, “a cavalo num barbante”, bem como de folhetos com (*sic*) as *comédias* espanholas que constituíam o repertório dos *pátios* lisboetas cuja vitalidade se pode datar como coincidente com a “ocupação” castelhana.» (*História do Teatro em Portugal (Séc. XVIII) – António José da Silva (O Judeu) no Palco Joanino*, p. 121).

³¹⁸ Este teatro foi construído, em 1752, no Torreão da chamada *Casa da Índia*. Era uma espécie de espaço pré-fabricado em madeira, bastante rudimentar, que mal servia para as representações.

³¹⁹ A falta de documentos contemporâneos esclarecedores acerca da criação do *Teatro do Bairro Alto* leva os estudiosos a crer que existiam três casas de espetáculo, entre o século XVIII e o XIX, que detinham aquela designação, sendo, quase sempre, difícil distingui-las com precisão. Marie-Noëlle CICCIA alude, a este propósito, a quatro espaços diferentes (*Le Théâtre de Molière au Portugal au XVIII^e Siècle*, pp. 83-85). Herdeiro do *Teatro do Bairro Alto*, surge o *Teatro da Graça*, apesar de a localização dos dois ser diversa. Existem dados da sua atividade entre 1767 e 1781. Partilhavam este espaço companhias de teatro portuguesas e castelhanas, numa espécie de «*organização empresarial mista*», como lhe chamou José Oliveira BARATA (*História do Teatro em Portugal (Séc. XVIII) – António José da Silva (O Judeu) no Palco Joanino*, p. 79).

³²⁰ Dada a sua importância, deste espaço falaremos adiante com pormenor.

que teve uma existência curta, vítima do terramoto de 1755³²² – o *Teatro do Forte* e o *Teatro do Salitre*³²³ e a *Ópera de São Carlos*³²⁴, hoje *Teatro Nacional de São Carlos*. Para além destes espaços públicos, a própria corte cedia as suas residências para a prática teatral, sobretudo na Ajuda³²⁵, em Queluz³²⁶ e em Salvaterra³²⁷. Nestes espaços eram representadas peças destinadas a um público bastante restrito e elitista, que igualmente assistia a representações teatrais na igreja e na universidade, assim como nas próprias residências de fidalgos, membros do Estado, do Corpo Diplomático, bem como dos chefes militares. E, sobretudo na primeira metade de Setecentos, não faltavam motivos para que as festas se realizassem e, conseqüentemente, as diversas manifestações teatrais, elencados por José Oliveira Barata:

Dias de santos, celebração de nascimentos, dias de batismo, aniversários de casamentos de casas reais, portuguesas ou estrangeiras, homenagens ao poder papal, entrega de prémios no final de anos

³²¹ D. José I empenhou-se pessoalmente na edificação deste teatro, projetado por Giovanni Carlo Bibiena, cuja inauguração ocorreu, com toda a pompa, no dia 2 de abril de 1775, a escassos meses do famigerado terramoto que o destruiu. Por isso, acolheu apenas duas óperas: *Alexandre na Índia*, no dia da sua inauguração, e *A Clemência de Tito*. Os libretos das duas óperas são da autoria de Pietro Metastásio e música de David Perez. (Convém referir, em abono da verdade, que Teófilo BRAGA – na sua *História do Teatro Português* – refere uma terceira ópera cantada naquele espaço, *Antígona em Tessalónica*. No entanto, estudos mais recentes não puderam aferir a veracidade de tal afirmação – cf. Laureano CARREIRA, *O Teatro e a Censura em Portugal na Segunda Metade do Século XVIII*, p. 15). Este espaço foi «o primeiro grande Teatro edificado em Portugal com individualidade arquitectónica própria» (Maria Alexandra T. Gago da CÂMARA, *Lisboa: Espaços Teatrais Setecentistas*, Lisboa, Livros Horizonte, 1996, p. 53), daí a sua importância.

³²² O terramoto marcou, de facto, profundamente a representação teatral em Lisboa, mas não a inviabilizou de todo, como constatou José SASPORTES:

O terramoto faz suspender durante alguns anos as representações dos teatros públicos e da corte, até porque os actores, amedrontados, fogem do País. Mas o rei, pouco depois, volta a servir-se do Teatro da Ajuda que ficara ileso, e a organizar festas noutros palcos mais ou menos improvisados (...). (*História da Dança em Portugal*, p. 156).

³²³ A este espaço teatral dedicaremos uma particular atenção mais adiante.

³²⁴ Foi inaugurado em 1793 e tornou-se o teatro mais importante e emblemático de Lisboa. Nele se representavam, sobretudo, óperas e bailados. José SASPORTES confirma a relevância do espaço, mormente em termos sociais:

O Teatro de S. Carlos começará a sua vida com um esplendor que fará lembrar os tempos áureos de D. José I, simplesmente, agora, o público é mais vasto e variado e a burguesia ocupa definitivamente o lugar da aristocracia, arruinada pelo absolutismo pombalino. E até porque é ela que, guiada por Pina Manique, paga e manda construir o teatro no tempo recorde de seis meses. (*História da Dança em Portugal*, p. 159).

Este ano ficou igualmente marcado pela declaração pública da loucura de D. Maria I, o que teve como consequência imediata a quebra da florescente atividade teatral, sobretudo das representações nos palcos reais.

³²⁵ Inaugurado em 1737, este teatro régio era pequeno, albergando apenas 130 espectadores. Ficou famoso, na época, por ser a residência da companhia de teatro dos italianos Paghetti, de cujo elenco fazia parte a Petronilla, uma atriz polémica bastante querida de D. João V.

³²⁶ Também designado como *Casa da Ópera*, o *Teatro de Queluz* foi inaugurado no dia 1 de Dezembro de 1778.

³²⁷ O teatro foi edificado por vontade de D. José I, que passava todos os anos o Carnaval na vila de Salvaterra. Assim, não ficava impossibilitado de assistir à ópera, o seu espetáculo predileto. Foi inaugurado em 1753, com a ópera *Dido Desamparada*, de Metastásio, e acolhia 500 espectadores.

escolares, tomadas de posse castrenses, «aplausos pelas melhores» do rei ou de alguém da família real, eram algumas das datas a merecerem justificável festa (...).³²⁸

De qualquer forma, a vida social da capital do reino era animada pelos dois espaços mais importantes: o *Teatro da Rua dos Condes* e o *Teatro do Salitre*, até ao início do século XIX³²⁹. Dada a relevância destes dois locais, convirá dedicar-lhes mais algumas reflexões antes de prosseguirmos.

O *Teatro da Rua dos Condes* foi destruído em 1755, aquando do grande terramoto de Lisboa. Reconstruído apenas em 1770³³⁰, graças ao empenho do arquiteto Petrónio Manzoni, ali foi possível assistir a representações de peças famosas, como algumas adaptações de Molière. Mais tarde acolheu as óperas italianas, o que lhe granjeou uma fama excepcional com o lançamento, pela primeira vez no nosso país, das chamadas *óperas joco-sérias* com adaptações efetuadas pelos nossos contrerrâneos. No entanto, a fazer fé no relato dos estrangeiros que visitaram o nosso país, as condições daquele espaço não seriam as melhores, como refere William Beckford:

O teatro é baixo e estreito, e os actores – aqui não há actrizes – estão abaixo de toda a crítica. Tendo as ordens absolutas de Sua Majestade varrido as mulheres da cena, os seus papéis são representados por jovens palermas do sexo feio.³³¹

Também na obra já citada – *Diário de William Beckford em Portugal e Espanha* – o mesmo autor volta a referir-se àquele espaço e, desta feita, manifesta a sua perplexidade perante a ausência de mulheres nos palcos nacionais. Não resistimos a transcrever o relato pitoresco deste viajante:

Sua Majestade (...) deu ordem para que os seus papéis fossem desempenhados por franganotes. Imagina o lindo efeito desta metamorfose, especialmente nos bailados, onde aparece uma corpulenta pastora, envergando trajes de virginal brancura, a barba espelhando, largos ombros (com um presumido chapeuzinho à banda e uma grinalda de rosas) e um ramalhete seguro em mão capaz de derrubar o gigante Golias. Atrás dela uma comitiva de leiteiras, acompanhando os seus grandes passos e atirando com as saias por cima da cabeça de cada vez que dão um pulo. Tais bomboleamentos, trombolhões, empuxões, olhares de revés, nunca eu vira e espero não tornar a ver.³³²

O mesmo assunto não é indiferente a Arthur William Costigan, em 1779:

³²⁸ *História do Teatro em Portugal (Séc. XVIII) – António José da Silva (O Judeu) no Palco Joanino*, p. 151.

³²⁹ Note-se que os folhetos de cordel testemunham a importância destes dois espaços. É o que acontece no *Novo Entremez Intitulado A Junta dos Cabeleireiros*, de José Daniel Rodrigues da Costa, analisado na segunda parte da dissertação.

³³⁰ Sousa BASTOS refere que as obras de construção do teatro, após o terramoto, foram concluídas cinco anos antes, ou seja, em 1765 (*Recordações de Teatro*, Lisboa, Editorial Século, 1947, p. 20).

³³¹ William BECKFORD, *A Corte de D. Maria I*, Lisboa, Tavares Cardoso e Irmão, 1901, p. 38.

³³² *Diário de William Beckford em Portugal e Espanha*, p. 100.

Agora não há aqui teatro público, pois a piedosa rainha não permite uma escola pública de imoralidade; menos ainda admitiria que mulheres aparecessem em cena. É de opinião que consentir às mulheres que se exibiam desta maneira em público, é parecer patrocinar o vício favorito do país; visto que a principal preocupação é evitar o escândalo.³³³

De facto, nem as condições oferecidas pelos espaços dedicados à arte dramática nem a qualidade dos espetáculos constituíam motivos de orgulho para o teatro português. No entanto, a adesão do público afigurava-se elevada, pois assistir à representação de comédias e entremezes era, para muitos, o único divertimento possível. Assim se compreende a descrição mordaz feita por Arthur Costigan de uma peça de teatro que, apesar de tudo, cativava uma legião de seguidores:

Reparei principalmente na segunda cena: um jovem camponês, profundamente atingido pelos encantos duma das damas da peça, adoeceu a ponto de ter de estar de cama; o tio, muito aflito, manda chamar um médico, que comparece junto da cama do doente, toma-lhe o pulso e observa-lhe a língua, sobre a qual faz algumas considerações engraçadas, mas não muito decentes. Pergunta depois ao doente onde se sente pior. Este responde-lhe que teve dores violentas no estômago e nas entranhas, mas que, depois de ter arrotado, sente-se melhor.

Esta chalaça provocou o riso. O médico pergunta então ao ouvido do velho como eram as urinas do doente; o velho pede desculpa ao médico, mas diz que não é instruído e não percebe a pergunta. Outro então grita aos ouvidos do tio: – Como é a mija do seu sobrinho? Estrujem palmas e aplausos, mostrando quanto o público estava satisfeito com esta graça delicada.³³⁴

Quanto ao *Teatro do Salitre*, será importante referir que a sua abertura, em 1782, provocou uma quebra acentuada no número de espectadores no *Teatro da Rua dos Condes*. Com mais oferta, o público frequentador das salas de teatro divide-se e fideliza-se a um espaço. Deste modo, enquanto nobres e burgueses abastados preferem o Teatro de São Carlos, o povo acorre ao *Teatro do Salitre*, onde se delicia com as comédias que ali são representadas, sobretudo as que eram traduzidas do espanhol, do francês e do italiano.

Acerca deste estabelecimento, diz-nos Luís Soares Carneiro o seguinte:

O Teatro do Salitre foi construído em 1782 por iniciativa de João Gomes Varella e com projecto de Simão Caetano Nunes (...). Localizava-se na Rua do Salitre, parte da qual ainda existe e que devia o seu nome à presença *de uma nitreira ali existente numa horta que pertencera aos Frades Brunos do Convento das Laveiras, no local onde depois esteve o Circo Price*.³³⁵

³³³ *Retratos de Portugal – Sociedade e Costumes*, p. 255.

³³⁴ Arthur William COSTIGAN, «Carta XLI», in *Cartas de Portugal (1778-1779)*, p. 109.

³³⁵ Luís Soares CARNEIRO, *Teatros Portugueses de Raiz Italiana*, Porto, Faculdade de Arquitectura do Porto, 2002, p. 31.

Tratava-se de um espaço estreito, como a maioria dos teatros lisboetas, mas disporia de 900 lugares, dado que carece de confirmação.

Paralelamente à existência daqueles locais, algumas sociedades alugavam determinados espaços ou construíam-nos de raiz para ali, mediante o pagamento de uma renda, algumas companhias de teatro poderem exercer a sua atividade por períodos de tempo mais ou menos longos. Nesses espaços representavam-se sobretudo comédias, dramas e algumas farsas de cordel. Todas as peças tinham em comum a abordagem do «quotidiano doméstico, frequentemente de intenção pedagógica, de crítica social e de propostas de condutas, pondo em causa certos valores estabelecidos.»³³⁶. Todos os textos levados à cena tinham em comum o seguinte:

[A] acção desenrola-se nos meios de uma pequena e média burguesia urbana, onde têm o seu espaço criados e senhores, galegos e pretos, regateiras e alcoviteiras, levando os seus autores a adequarem a linguagem às suas personagens. Retrataavam, em suma, os meios sociais da Lisboa do tempo, permitindo a identificação imediata do público com estas imagens.³³⁷

O teatro, pelas suas características peculiares, foi de entre todas as artes, uma das mais permeáveis a tentativas de manipulação por parte de quem governava. Aliás, os ideais filosóficos iluministas consideravam que o teatro desempenha uma função primordial na sociedade, ao incutir nos espectadores um conjunto de valores que não devem ser desprezados³³⁸. Como afirma Graça Almeida Rodrigues, «[o] teatro é, por excelência, a arte de comunicar com o povo. (...) nenhuma outra forma de comunicação, com exceção dos sermões, chegava tão diretamente ao povo analfabeto.»³³⁹. Deste modo se compreende a aceitação, por parte dos governantes, das obras de Molière, cuja tradução / adaptação revestiu assim um cariz eminentemente político, com o aproveitamento do pendor moralista das peças daquele dramaturgo. Por isso, as grandes transformações operadas na sociedade setecentista não foram indiferentes ao teatro. Assistimos a intrigas dramáticas que refletem o cada vez mais importante fenómeno do cosmopolitismo, que, associado à Revolução Industrial, alterou para sempre as relações entre os indivíduos, não apenas ao nível social, como igualmente no que às relações familiares diz respeito. Estes ventos de mudança sopraram no nosso país e a ânsia pelas novidades que até nós chegou alimentava o tea-

³³⁶ *O Teatro em Lisboa no Tempo do Marquês de Pombal*, p. 114.

³³⁷ *Ibidem*.

³³⁸ Explicitando esta ideia, CÂMARA e ANASTÁCIO afirmam que o Iluminismo aperfeiçoa a «ideia antiga de que o drama age sobre as emoções do espectador, propagada pelas poéticas clássicas de Aristóteles e de Horácio, ponto de vista que esteve subjacente às frequentes invectivas lançadas ao longo dos tempos pela Igreja contra as representações teatrais. Referimo-nos às convicções de que estas *agem sobre os comportamentos do espectador*, da qual nasce o receio de que possam induzi-lo ao pecado.» (*O Teatro em Lisboa no Tempo do Marquês de Pombal*, p. 19).

³³⁹ Graça Almeida RODRIGUES, *Breve História da Censura Literária em Portugal*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1980, p. 79.

tro de cordel português, motivando tanto o culto e esclarecido burguês como a grande parte da população privada de cultura.

Tendo um conhecimento perfeito desta realidade, a autoridade política interferiu diretamente na produção literária nacional, em particular no que diz respeito às peças de teatro de cordel que, por exemplo, «se charge désormais de divulguer Molière à sa façon, c'est-à-dire en l'imitant, en lui empruntant des situations comiques, ou des personnages, voire des passages tout entiers, sans, bien sûr, en indiquer la provenance.»³⁴⁰. Assim,

não só a Mesa censurava tudo o que se lia, como submetia a censura prévia todas as peças levadas à cena nos teatros de Lisboa e do Porto. Esta tarefa foi desempenhada com particular zelo, não permitindo que se criasse e desenvolvesse um teatro de características nacionais. O teatro português da segunda metade do século XVIII não conseguiu mais que produzir algumas tentativas dramáticas de índole académica ou um teatro de cordel que ficou, na sua maioria (e ainda se conserva), nos arquivos da censura.³⁴¹

Deste modo, a iniciativa política do Marquês de Pombal que irá marcar definitivamente o desenvolvimento do teatro foi a criação, a 5 de abril de 1768³⁴², da *Real Mesa Censória*³⁴³, com

³⁴⁰ *Le Théâtre de Molière au Portugal au XVIII^e Siècle*, p. 171.

³⁴¹ *Idem*, p. 36.

³⁴² De acordo com a Lei de 5 de Abril de 1768, que dotava o Estado do direito de censurar todas as obras que atentassem contra o direito de soberania, através da Real Mesa Censória, ordenava-se que «nenhum mercador de livros, impressor, livreiro, ou vendedor dos referidos livros, e papéis, ouse vender, imprimir e encadernar os sobreditos livros, ou papéis volantes por mínimos que sejam, sem aprovação, e licença da sobredita Mesa, debaixo das penas de seis meses de cadeia, da confiscação de todos os exemplares, e do dobro do seu valor pela primeira vez, do tresdobro pela segunda vez, aplicando-se a metade para as despesas da Mesa, e a outra para as pessoas que descobrissem os transgressores; e pela terceira vez, de dez anos de degredo para o reino de Angola, além das sobreditas penas pecuniárias (...).» (*Collecção de Legislação Portuguesa*, anos 1763-1774, pelo Desembargador António Delgado da Silva, Lisboa, 1858, p. 336). Na opinião de Laureano CARREIRA, a criação da Mesa Censória por parte do Marquês de Pombal «foi única e exclusivamente para centralizar o poder nas suas mãos, e para melhor dele poder usar, na aplicação prática da filosofia do despotismo iluminado.» (*O Teatro e a Censura em Portugal na Segunda Metade do Século XVIII*, p. 109). Mais à frente, o mesmo autor refere que «[o] problema do teatro português, ou da cultura portuguesa, é essencialmente um problema de liberdade de expressão. E colocar o problema da liberdade de expressão é, simultaneamente, colocar o problema da censura, isto é, o da liberdade de criação. Porque, afinal, tudo aqui começa e aqui acaba. Na altura em que Molière, Racine e Corneille criavam as suas obras, as fogueiras crepitavam em Portugal; e quando Marivaux e Voltaire utilizavam livremente as suas penas, António José da Silva era consumido pelas mesmas fogueiras do Santo Ofício da Inquisição.» (*idem*, pp. 441-442). Contrariamente às afirmações de Carreira, Luciana Stegagno PICCHIO crê que o problema do teatro português reside, não na questão da liberdade de expressão, mas naquilo a que a autora designa como «vazio ideológico», que se arrasta desde o século XVI (*História do Teatro Português*, p. 182). Mas, no Prefácio da obra de CÂMARA e de ANASTÁCIO, *O Teatro em Lisboa no Tempo do Marquês de Pombal*, Laureano CARREIRA refere-se novamente à liberdade de expressão no teatro português, escrevendo que esta é uma

ideia da qual discordámos durante muito tempo, mas à qual acabámos contas feitas por reconhecer que, se não pode com efeito ser aceite na sua totalidade, tem todavia o mérito de nos levar a admitir que, para além da necessidade da liberdade como terreno indispensável à plena expressão do pensamento, a criação teatral (ou simplesmente cultural), na medida em que exprime valores, carece também de uma ideologia. (p. 7).

uma jurisdição própria, prestando apenas contas à autoridade régia, que veio substituir um sistema de controlo tripartido que vigorara até aqui: a *Inquisição* ou *Tribunal do Santo Ofício*, responsável pelas diretrizes oriundas do Vaticano e pela vigilância apertada sobre todas as obras que circulavam no país; o *Ordinário Episcopal*, criado pelo Concílio de Trento, que se limitava a executar as suas funções de fiscalização nas dioceses; e o *Desembargo do Paço*, a censura régia que superintendia as anteriores. O Estado, cada vez mais centralizador, «chama a si o controlo exclusivo da leitura, exercendo-o com maior tenacidade.»³⁴⁴, fazendo cumprir os propósitos do chamado *Despotismo Iluminado*. A sua função era tão importante que congregava todas as responsabilidades na análise das obras e consequente autorização ou rejeição da edição, demonstrando atuar com um poder quase ilimitado³⁴⁵ que, até àquela data, tinha sido gerido pela Igreja, como confirma José da Costa Miranda:

(...) por longuíssimos anos, [a censura] fora predominantemente da incumbência do Santo Ofício e reflectia a poderosa influência da Igreja Católica em tudo o que se referia à aprovação de obras manuscritas para serem impressas, à reimpressão de obras já estampadas, à própria entrada, no país, de obras dadas a lume, no estrangeiro.³⁴⁶

Não esqueçamos que «el censor actúa en nombre de un grupo social con una ideología determinada y posee el poder de imponerla»³⁴⁷, sabendo que «[u]n grupo tendrá más poder social cuanto más control pueda ejercer sobre los actos y las mentes de los demás. La censura es, pues, un instrumento de control social.»³⁴⁸. Desta forma, o ministro de D. José I acreditava poder proteger o país das novas correntes de pensamento que começavam a difundir-se no estrangeiro. E,

³⁴³ Acerca da estrutura e do funcionamento da *Real Mesa Censória*, será interessante consultar a já referida obra de Marie-Noëlle CICCIA intitulada *Le Théâtre de Molière au Portugal au XVIII^e Siècle*, pp. 194-195.

³⁴⁴ Maria Adelaide MEIRELES, *Os Livreiros no Porto no Século XVIII: Produção e Comércio*, Porto, Associação Portuguesa de Livreiros Alfarrabistas, 1995, p. 31.

³⁴⁵ Convém, a este propósito, referir que nem todos os estudiosos da história nacional estão de acordo acerca do grau de severidade com que a censura lidava com as obras destinadas a circular em Portugal, como atesta Marie-Noëlle CICCIA:

Pour les uns, “[a censura] proibía praticamente tudo o que a Europa Ocidental tinha produzido, inspirada no espírito do século XVIII”; pour d’autres elle n’était pas si excessive puisque bon nombre d’œuvres étrangères étaient connues au Portugal et, de fait, son efficacité était toute relative dans la mesure où les réseaux clandestins de livres fonctionnaient assez bien. En outre, l’interdiction ne s’appliquait pas à tous: certaines personnes privilégiées étaient autorisées à lire et/ou posséder les livres interdits, en raison soit de leur position sociale, soit de leur moralité. Si resserré que pût paraître le réseau répressif, ses mailles étaient donc encore trop larges pour rendre le pays totalement hermétique aux influences européennes. (*Le Théâtre de Molière au Portugal au XVIII^e Siècle*, p. 22).

³⁴⁶ José da Costa MIRANDA, «Apontamentos para um futuro estudo sobre o teatro de Metastásio em Portugal, no século XVIII», in *Estudos Italianos em Portugal*, n.º 36, Lisboa, Instituto Italiano di Cultura in Portogallo, MCMLXXXIII, p. 129.

³⁴⁷ José PORTOLÉS LÁZARO, «Censura y pragmática lingüística», in Ana Gabriela MACEDO e Maria Eduarda KEATING (Org.), *IX Colóquio de Outono – Censura e Inter/dito*, p. 64.

³⁴⁸ *Ibidem*.

pelo menos em parte, conseguiu fazê-lo³⁴⁹, como demonstram as palavras de Laureano Carreira a este propósito:

O século XVIII é o afastamento da ideia de Deus, e a sua consequente substituição pela proclamação da igualdade e da liberdade racional do homem, que culminaram na declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão. Esta é a grande revolução intelectual que nunca chegou às praias da Lusitânia.³⁵⁰

Qualquer composição que se destinasse à publicação teria de ser acompanhada por um requerimento cuja apresentação marcava o momento inicial do processo de acreditação dos folhetos e posterior exame pelos *Deputados* (assim se chamavam os censores designados por vontade régia e que tanto poderiam ser religiosos como leigos). Não seria obrigatória a apresentação do requerimento pelo autor do texto; muitas vezes, o tradutor, e mesmo o editor, substituíam-no nessa função. Um estudo³⁵¹ sobre os requerimentos apresentados no século XVIII, por exemplo, para além de nos fornecer uma importantíssima lista de nomes e de pseudónimos, datas e editoras, importantes num trabalho consistente acerca do *fenómeno* do cordel, permite observar interessantes correções a nível gramatical e estilístico, o corte de algumas passagens ou mesmo de páginas integrais. Seria interessante, igualmente, proceder a uma comparação entre os textos aprovados (depois de censurados) e os originais que deram entrada para exame. Poderíamos conhecer, deste modo, o que era considerado um atentado à moral setecentista, à luz de uma censura que, por vezes, atuava com uma verdadeira mão de ferro. A justificação para tal atitude, mais agressiva no século XVIII, é-nos apresentada por Maria Adelaide Salvador Marques. Na sua dissertação de licenciatura, publicada pela Universidade de Coimbra, refere que, no século que aqui nos importa, a censura oficial atuou

com mais rigor e amplitude do que anteriormente. Não quer dizer que a preocupação pela defesa religiosa tenha sido esquecida, mas a defesa política passou abertamente pelo primeiro plano. O facto é compreensível se o relacionarmos com a grande transformação social e mental que, nesta época, se preparava, e cujos indícios eram cada vez mais visíveis. Novos e sugestivos conceitos filosóficos e morais vieram influenciar, por sua vez, novos ideais que culminaram com os teóricos franceses e ingleses do século XVIII e com a Revolução Francesa. Estes ideais chocaram-se com as opiniões

³⁴⁹ Alguns estudiosos, porém, como Oliveira Marques, acreditam que a censura nem sempre conseguiu dissecar os textos que surgiam para aprovação, deixando publicar obras que ameaçavam a ordem instituída (cf. *História de Portugal*, vol. I).

³⁵⁰ *O Teatro e a Censura em Portugal na Segunda Metade do Século XVIII*, p. 111.

³⁵¹ Um interessante estudo, embora carecendo de revisitação, foi levado a cabo por José da Costa MIRANDA, em 1976, «Teatro Manuscrito, em Língua Portuguesa, Rejeitado pela Mesa Censória (séc. XVIII)», in *Crítico – Revista Mensal de Cultura*, vol. I, n.º 7, Lisboa, M. G. B. L. Cardoso, 1976.

temerosas das novas concepções políticas e filosóficas consideradas uma grande ameaça para a estabilidade social.³⁵²

Apesar de não ser consensual o facto de que a censura contribuiu de forma indelével para o atraso de Portugal em relação à Europa, todos os estudiosos concordam, porém, que a sua ação foi perniciosa para o desenvolvimento cultural do país, como afirma Fernando Machado:

Os dados de que se dispõe hoje permitem concluir que foi extraordinariamente meticulosa e devastadora a ação censória no nosso país. Em tudo os nossos censores descobriram demónios tentadores, desviantes, heréticos, desafiadores da autoridade civil ou religiosa. Basta lançar um olhar sobre os tremendos *Índices* ou *Róis* para ter ideia da magnitude do esforço e da amplitude dos resultados sobre a inibição ou a destruição da capacidade criadora e sobre o desenvolvimento da cultura nacional.³⁵³

De facto, a pouca liberdade concedida pela censura às manifestações culturais setecentistas permite

entender não apenas o atraso cultural acumulado de séculos de efeitos ainda perduráveis, mas também e sobretudo os hábitos de uma certa acomodação, de fácil colaboracionismo delator com o poder de grandes franjas da nação, e até de inibição e autocensura de muitos dos inconformados que não quiseram sujeitar-se às agruras do abandono do país, como outros fizeram.³⁵⁴

Só a ascensão da burguesia irá fomentar uma nova mentalidade, sobretudo no âmbito das ciências experimentais e das relações sociais, apesar de muito arreigada à religião, como aconteceu até então. Ao contrário dos outros países europeus, em Portugal estes ventos de mudança nunca tiveram a força suficiente para derrubar o sistema político instalado, como acontecera em França.

Toda a atividade censória pretendia manter preceitos morais, religiosos e políticos considerados estruturantes da sociedade de então. De igual modo, pugnava pelo rigor gramatical e defendia a pureza linguística, apesar de, por vezes, não conseguir tal intento. Muitas das alterações introduzidas nos textos originais eram justificadas por regras poéticas que urgia manter a todo o transe. Um tão apertado crivo arredava numerosas obras da impressão, reimpressão ou representação por não cumprirem «as regras de decência»³⁵⁵, ou por serem «chulas»; por vezes,

³⁵² Maria Adelaide Salvador MARQUES, «A Real Mesa Censória e a Cultura Nacional – Aspectos da Geografia Cultural Portuguesa no século XVIII», in *Boletim da Biblioteca da Universidade de Coimbra*, Vol. XXVI, Coimbra, Publicações da Biblioteca Geral da Universidade, 1964, pp. 6-7.

³⁵³ Fernando MACHADO, «Percurso da Censura em Portugal: Interdições e Entre-Ditos», in Ana Gabriela MACEDO e Maria Eduarda KEATING (Org.), *IX Colóquio de Outono – Censura e Inter/dito*, pp. 202-203.

³⁵⁴ Idem, p. 206.

³⁵⁵ Esta referência, bem como as seguintes, foram encontradas nos documentos do exame feito aos textos sujeitos à censura (*apud* José da Costa MIRANDA, «Teatro Manuscrito, em Língua Portuguesa, Rejeitado pela Mesa Censória (séc. XVIII)», in *Critério – Revista Mensal de Cultura*, vol. I, n.º 7, pp. 39-40.

negavam-se as obras que abordavam questões como o «adultério» e outros «pecados»; muitos textos eram «contra a Fé e contra as Escrituras», ou «contra os Príncipes» ou «contra o Governo». Pela meticolosa análise linguística, outras peças eram proibidas devido a «impropriedades de linguagem», por «má locução», por não respeitarem o «vernaculismo» ou por apresentarem um «estilo duro», «insultuoso» ou «afectado». Quando estes argumentos não se observavam, a Mesa Censória encarregava-se de *procurar* outros que permitissem o desejado chumbo. Assim, acusavam-se certas peças de serem redigidas «sem invenção», qualidade muito apreciada pelos censores, porém extremamente subjetiva; outras eram consideradas «pouco ordenadas»; as obras estrangeiras apresentariam uma «tradução desfigurada»; muitos textos não seriam capazes de cumprir as funções de «recrear» e «instruir» ou seriam redigidos «sem galantaria», perdendo o «carácter de Drama». Os escritores eram, muitas vezes, acusados de terem uma «fantasia corrupta», de exibirem «frioleiras» e de perderem verosimilhança. Relativamente às comédias, era frequente a recusa por terem sido elaboradas «ao gosto das Comédias Hespanholas» ou segundo o «gosto do Theatro Portuguez». Estas duas situações perniciosas contrariavam «as Regras da Poesia Cómica» e poderiam «infamar o Theatro». No seu conjunto, aquelas obras, a serem publicadas, serviriam de «ofensa a uma Nação Civilizada». Notemos, ainda, que grande parte dos textos recusados pela Mesa Censória pertencia a um teatro marcadamente popular, o que poderá indiciar um cuidado redobrado dos censores quando deparavam com obras daquele cariz. No que diz respeito às obras liminarmente suprimidas pela censura, a única forma de estas chegarem aos leitores era através do contrabando que, nos finais de Setecentos, se tornou prática comum, a fazer fé nas palavras de Carl Ruders, que escreveu sobre o nosso país³⁵⁶.

Alertada pela elevada aceitação popular do teatro, a *Real Mesa Censória* dedicou-lhe uma atenção apreciável, consubstanciada numa acérrima fiscalização³⁵⁷ de toda a produção literária subordinada ao poder do Estado e controlada com intentos políticos, o que desagradou tanto aos autores / adaptadores dos textos como ao seu público. Aquela atividade fiscalizadora era fundada no exame de toda a produção literária manuscrita e impressa; no controle de todo o comércio e importação dos livros e folhas volantes; na verificação das bibliotecas públicas e privadas; e na emissão das licenças necessárias à leitura, venda e propriedade de todas as obras consideradas proibidas. A censura chegou mesmo ao ponto de publicar *um Catálogo dos Livros Defesos no*

³⁵⁶ *Viagem a Portugal*, pp. 224-225.

³⁵⁷ A fiscalização da censura era tão intensa que os critérios aludidos para vetar as obras que careciam de licença eram «imprecisos e complexos. Se não podemos detectar um motivo preponderante, é possível apesar de tudo distinguir em todos os pareceres negativos (...) determinadas concepções-chave, tais como: má tradução (...); estilo insulso, frioleiras, indecências, inverosimilhanças, etc. (...); sem carácter instrutivo (...); influência flagrante do estilo e da língua castelhana nos textos portugueses (...); utilização de passos da escritura, blasfemo (...); e por último aquilo que podemos considerar como a defesa do corpo constituído do Estado (...).» (*O Teatro e a Censura em Portugal na Segunda Metade do Século XVIII*, pp. 269-270).

Reino que deveria ser respeitado por todos³⁵⁸. Eram, porém, como vimos, os textos dramáticos que mais atenção reclamavam da *Mesa*. As licenças seriam concedidas apenas aos textos que usassem uma linguagem elitista e que abordassem, na perspectiva dos censores, temas sóbrios, sérios e úteis. Para além disto, a censura decidiu lutar contra o chamado *teatro ao gosto português*. Tratava-se de uma espécie de teatro concebido em Portugal, desde a Idade Média, e que colocava em destaque as situações satíricas aliadas a um cómico de linguagem e de situação bastante presentes em todas as peças, que, maioritariamente, resultavam de adaptações, imitações e traduções que pouco tinham a ver com os originais espanhóis, franceses e italianos³⁵⁹. Privilegiavam-se os espetáculos vistosos, dominados por uma temática associada às paixões fortes que alimentavam o imaginário nacional, e que contavam com a introdução, no elenco das peças, da figura do gracioso³⁶⁰, personagem cujo perfil coincidia com o do típico homem português, como veremos em detalhe mais adiante, aquando da análise dos folhetos de cordel. Deste modo, «os autores acomodavam a sua criatividade ao espaço “legal” de que dispunham, não deixando, por

³⁵⁸ No entanto, havia várias formas de contornar todas aquelas restrições, como adianta Olímpia Maria da Cunha LOUREIRO:

A omissão de referência nas alfândegas, o recurso ao contrabando ou ao favor de amigos viajados, a ligação a diplomatas estrangeiros, ou o conhecimento com mercadores de livros (...) eram, a par do requerimento ao soberano, os meios utilizados pela população de finais de 1700 para conservar obras constantes do Catálogo (...) e/ou para conseguir autorização para ler e possuir esses mesmos títulos. (*O Livro e a Leitura no Porto no Século XVIII*, p. 42).

³⁵⁹ Segundo o autor das *Cartas de um Viajante Francês a um seu Amigo residente em Paris sobre o Carácter e estado presente de Portugal. Traduzidas da Língua Francesa na Portuguesa por um Português assistente em Paris*, Paris, 1784 (Edição de Cristina MARINHO, Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2001),

[a]s peças que se representam são quase todas traduzidas dos trágicos e cómicos de França, Itália e Castela (...). Quase todas estas peças dizem no frontispício – traduzida, segundo o gosto do Teatro português – o que consiste unicamente em lhe imbutirem se são tragédias ou óperas dois ridículos bufões ou graciosos que dizem mil sensorias e frioleiras com que fazem perder ao drama muita parte do seu interesse e viveza. (Carta 16.ª, s/p).

De modo semelhante, também Giuseppe Carlo ROSSI considera que as obras adaptadas ficavam a dever muito ao original. Tomando como exemplo a adaptação setecentista das peças de Metastásio, refere aquele autor que

o drama metastasiano, que fez chorar tantas lindas damas e comover os públicos de tantos países, transformou-se em Portugal num teatro folgazão, quase, diríamos hoje aqui para nós em Portugal, «género revista de Piero», que chegava mesmo a ser chocarreiro, numa transformação por vezes absoluta da substância. Mais ainda: juntamente com esta evidente finalidade de fazer divertir o público gastando pouca fadiga, está, vigilantíssima, uma prudência de carácter ético, pela qual o texto é continuamente desempoeirado e livre. («A influência do teatro português do século XVIII», in *A Evolução e o Espírito do Teatro em Portugal*, pp. 309-310).

O mesmo autor chega a afirmar que a «capacidade de imediato aportuguesamento de coisas estrangeiras» (idem, p. 310) resulta no que «Oliveira Martins apontou como um dos mais naturais dotes do temperamento nacional português» (*ibidem*).

³⁶⁰ Citando Manuel de Figueiredo, José da Costa MIRANDA refere a figura do gracioso como uma «peçonha sinistra que corroía o espetáculo não aristocrático.» («Apontamentos para um futuro estudo sobre o teatro de Metastásio em Portugal no século XVIII», in *Estudos Italianos em Portugal*, n.º 36, p. 161). E parece que a aversão ao gracioso era de tal forma virulenta que o mesmo estudioso afirma:

Dos bobos ou graciosos Figueiredo fez (...) um motivo constante para as suas denúncias sobre a situação a que se descera no teatro português. E, se a Figueiredo vinha a caber, no quadro da renovação a que os árcades aspiravam, impulsionar a reforma da comédia, ele iria afirmar que não seria, de modo algum, possível a renovação da comédia, sem que os bobos ou graciosos desaparecessem da cena portuguesa. (*Ibidem*).

vezes, de pontualizar e esclarecer sobre o conteúdo dos textos.»³⁶¹. Assumiam, assim, a autocensura. Veja-se, a este propósito, o que o autor do *Novo Entremez Intitulado A Criada Ladina* (de 1788) refere no final da peça: «todas as palavras que nelle uza, são meramente para ornato delle, e sem algum sentido sinistro: o que tudo offerece á correcção dos Dignissimos Censores.»³⁶².

Em síntese, partilhamos as palavras de José da Costa Miranda, que encontra duas razões para a criação da *Real Mesa Censória*. Para este estudioso,

[a] criação da Mesa Censória não foi, somente, um ato de administração; a passagem, para o poder político, de uma função que dele andava afastada. Foi, declaradamente, um ato de oposição a uma determinada presença religiosa que, no reinado de D. José I, e sob o poder de Carvalho e Melo, se perseguiu, a todo o instante. E não foi menos um episódio de lutas internas, religiosas, bem estudadas e documentadas, e que, em si, o elenco dos religiosos nomeados para desempenharem funções de “deputados” na Mesa Censória, ainda mais esclarece.³⁶³

A partir de 1771, é criada a *Instituição da Sociedade estabelecida para a Subsistência dos Teatros Públicos da Corte*. Os seus pressupostos consideravam o teatro como um veículo para o Estado conseguir a instrução do povo³⁶⁴, por um lado, e a sua felicidade, por outro; desde que se observasse decoro, o teatro contribuiria para o bem-estar da Monarquia. A condição de ator ganha uma nova dimensão social até ali desprezada, comprovada pelo artigo 10.º dos estatutos daquela sociedade. Do seu conteúdo nos dá conta Sousa Bastos:

E por quanto um dos motivos que tem embaraçado chegar a arte cénica àquele grau de perfeição, de que tanto depende a ação dramática que em outros tempos conseguiu, e que atualmente embaraça acharem-se pessoas capazes de bem a exercitar, é a ideia da infâmia inerente à mesma profissão; atendendo, que a dita infâmia procede meramente da legislação dos romanos, a qual somente recaía, conforme a opinião de muitos autores, sobre as pessoas dos mimos e pantomimos, que com a torpeza das suas ações e palavras eram o horror e escândalo dos espetadores honestos e bem morigerados; e

³⁶¹ *O Folheto de Cordel: Mulher, Família e Sociedade no Portugal do Séc. XVIII (1750-1800)*, p. 15.

³⁶² *Novo Entremez Intitulado A Criada Ladina*, p. 16.

³⁶³ «Apontamentos para um futuro estudo sobre o teatro de Metastásio em Portugal no século XVIII», in *Estudos Italianos em Portugal*, n.º 36, p. 140.

³⁶⁴ Mas esta opinião não é pacífica. Por exemplo, em 1750, ROUSSEAU escrevia que muitas representações «[n]ão serviriam senão para destruir o amor ao trabalho, para desencorajar a indústria, para arruinar os particulares, para lhes inspirar o gosto da ociosidade, para fazê-los procurar meios de subsistência sem fazer nada, para tornar um povo inactivo e cobarde.» (*Estética Teatral. Textos de Platão a Brecht*, p. 190). Já o alemão SCHILLER declara o seguinte:

[O] método dramático por si mesmo, sem ter que ver com a personificação teatral, tinha uma grande vantagem sobre todos os outros géneros de poesia, seja comovente, seja instrutiva. Como de alguma maneira coloca sob os nossos olhos o mundo que ela nos pinta, e que nos representa as paixões e os mais secretos movimentos do coração pelos próprios discursos das personagens, é necessariamente superior em poder de efeito sobre a poesia descritiva, da mesma maneira que a contemplação viva o é sobre o conhecimento histórico. («Os Salteadores e outras Obras (1781)», in *Estética Teatral. Textos de Platão a Brecht*, pp. 229-230).

Seja como for, esta visão do teatro revela uma importante viragem na forma como a arte dramática era concebida, provando a implementação dos ideias iluministas no nosso país.

que outro-sim nas repúblicas da Grécia foi sempre esta arte olhada com consideração e respeito, e muitas vezes premiados e honrados com os lugares públicos os que louvavelmente a professavam; o que também se viu depois entre os mesmos romanos no governo dos imperadores; é sua majestade servido declarar, que a dita arte por si é indiferente, e que nenhuma infâmia irroga àquelas pessoas, que a praticam nos teatros públicos, quando aliás por outros princípios a não tenham contraído.³⁶⁵

Ficará, pois, adstrita àquela organização a direção dos mais importantes teatros da capital, elevados à categoria de entidades de utilidade pública – o *da Rua dos Condes* destinado a óperas e comédias de origem italiana, sobretudo de Goldoni e de Metastásio; o *do Salitre* estaria reservado apenas às comédias nacionais –, ao mesmo tempo que Pombal determina que apenas dois teatros, o já citado *Teatro da Rua dos Condes* e o *Teatro do Bairro Alto*, poderiam funcionar em Lisboa, sustentados por um imposto pago pelos comerciantes desta cidade. A criação desta sociedade reveste, assim, uma importância fulcral: pela primeira vez, a burguesia endinheirada manifesta interesse pela gestão do mundo teatral nacional, vendo nele um negócio rentável, para além de granjear, ao mesmo tempo, prestígio e respeitabilidade junto da privilegiada nobreza ou do povo de onde era oriunda.

No entanto, aquela resolução provocou uma considerável diminuição dos espetáculos. Para além disso, a gestão dos teatros não resultou e Pombal viu-se na contingência de encerrar as salas de espetáculos para evitar danos mais elevados. A História mostra-nos que existe um outro motivo para a dissolução da Sociedade gestora dos teatros: o Marquês de Pombal foi informado, em 1774, da relação adulterina de seu filho com Zamperini, uma cantora que atuava nos teatros lisboetas. Reagindo violentamente, expulsa-a do país e proíbe qualquer mulher de atuar.

A fim de compensar a falta de representações teatrais na capital, o Porto assume-se como a sede do teatro português³⁶⁶. António Pinto de Carvalho³⁶⁷, apesar de pouco conhecido, contribuiu

³⁶⁵ *Recordações de Teatro*, p. 34.

³⁶⁶ Especial relevo assume o *Teatro da Calçada da Guarda*, na cidade do Porto, apesar de a opinião de muitos, sobretudo estrangeiros – como Richard TWISS –, ser bastante negativa:

Le théâtre d'Oporto est un des plus mauvais du royaume, il est vieux & assez sale: on y représente des comédies Portugaises & des opéras Italiens. J'y vis executer Demofoon d'une manière très proportionnée à la beauté de la salle. (*Voyage en Portugal et en Espagne*, p. 51)

As representações que ali tinham lugar não eram melhores que o espaço que as abrigava. Foi inaugurado no dia 6 de Junho de 1760, para comemorar o casamento de D. Maria com o seu tio D. Pedro (futuros reis de Portugal) e resultou da transformação das cocheiras do *Palácio do Corpo da Guarda*. Manteve-se ativo até 1798. De entre os muitos artistas que por lá passaram, destaca-se Luísa Todi. No entanto, outros dois espaços da *Cidade Invicta* devem ser referidos: o *Teatro dos Celeiros da Cordoaria* e o *Real Teatro do Príncipe*, mais conhecido como *Teatro de S. João*, em honra do príncipe D. João, que se tornou regente do reino quando D. Maria I se viu impedida de o fazer. O primeiro espaço começou a funcionar por volta de 1750 e cessou a sua atividade dez anos depois. Foi o primeiro a acolher, de forma sistemática, uma companhia de teatro. Sabe-se apenas que o espaço destinado à representação servira anteriormente para guardar cereais; nenhuma outra informação relativamente à sua estrutura chegou até nós. O *Teatro de S. João* foi o único espaço criado de raiz para a prática teatral e resultou da iniciativa do Corregedor e Procurador da Comarca Francisco de Almeida e Mendonça. Apesar do modesto aspecto exterior, este teatro possuía uma excelente decoração interior, fazendo

grandemente para que a atividade teatral não esmorecesse definitivamente no nosso país. Aquela *Instituição da Sociedade estabelecida para a Subsistência dos Teatros Públicos da Corte* foi ainda responsável pela regeneração do estatuto do ator, até ali conotado negativamente pela sociedade, como veremos de seguida.

Em 1777, morre D. José I³⁶⁸ e os teatros, em Lisboa, são fechados e assim permanecerão por um período aproximado de três anos³⁶⁹. As representações públicas refugiam-se na intimidade dos salões dos burgueses ricos, como aliás já tinha acontecido aquando do terramoto e da consequente destruição dos edifícios dedicados ao teatro. Quando, finalmente, reabrem os teatros públicos, os encenadores não podiam contar com as atrizes, uma vez que as mulheres não estavam autorizadas a representar³⁷⁰. Sustentava esta resolução a necessidade de conservar a moral pública, dado o demérito das profissões ligadas à arte de representar. Por isso, «em Espanha e Alemanha os cómicos são tidos como gente vil. Todavia os grandes senhores não se mostram mais reservados que, em Portugal, os seus iguais em matéria de atrizes.»³⁷¹. Aliás, era comum,

dele um dos melhores do país. Iniciou a sua atividade no dia 13 de maio de 1798, com a representação da comédia intitulada *A Vivandeira*.

³⁶⁷ Laureano CARREIRA diz, a propósito, que António Pinto de Carvalho «era talvez um empresário que possuía a sua própria companhia de teatro, e talvez fosse mesmo actor. Tinha também os seus talentos literários (...)» (*O Teatro e a Censura em Portugal na Segunda Metade do Século XVIII*, p. 22).

³⁶⁸ O período que se seguiu ficou conhecido como a *Viradeira*, ou o *Bota Abaixo*, uma vez que, nesta verdadeira guerra política e económica, a maior parte dos ideais políticos de Pombal foram completamente abandonados durante o reinado de D. Maria I, a sucessora de D. José I. Ao mesmo tempo, alguns tentavam reaver notoriedade e regalias. No entanto, não foram esquecidos muitos dos princípios racionalistas das *luzes*. Diz Fernando GUEDES que, da governação do Marquês de Pombal, «ficou, por exemplo (...), a Real Mesa Censória, neste reinado crismada em Real Mesa da Comissão Geral sobre o Exame e Censura dos Livros. E ficou a figura de Diogo Inácio de Pina Manique, intendente-geral da Polícia, guardião austero da ortodoxia católica e dos bons costumes (...)» (*O Livro e a Leitura em Portugal – Subsídios para a sua História – Séculos XVIII e XIX*, p. 75). Especificamente no que diz respeito à literatura, esta “Viradeira” faz emergir «outro tipo de intelectuais, remeter ao silêncio e/ou ao olvido os que foram celebrados na época precedente. (...) A geração que depois passa à ribalta das letras (...) está imbuída já mais profundamente da nova sensibilidade francesa, mais pré-romântica que clássica. Os seus pais espirituais não são já os críticos barrocos, antes os primeiros árcades. Este conflito de gerações é até simbolizado pela chamada “guerra da Ribeira das Naus”, em que alguns dissidentes se opõem a Garção.» («O espírito e a letra – eixos conceptuais do movimento neoclássico português», in *História da Literatura Portuguesa*, vol. 3, p. 293).

³⁶⁹ Não dispomos de dados concretos que nos permitam aferir com toda a certeza o período de tempo durante o qual as exhibições teatrais foram suspensas. Só em 1779 «nos aparecem informações concretas sobre a vida teatral em Portugal, por intermédio de provisões da RMC [Real Mesa Censória] dirigidas a directores de teatros públicos.» (*O Teatro e a Censura em Portugal na Segunda Metade do Século XVIII*, p. 69). Foi só a partir de então que o Estado viu alguma utilidade na reabertura dos teatros.

³⁷⁰ No entanto, nos teatros privados, criados nos arredores da capital para obviar a falta de espaços provocada pelo terramoto de 1755, as mulheres continuavam a representar.

³⁷¹ Cavaleiro de OLIVEIRA, *O Galante Século XVIII*, (compilação e tradução de Aquilino Ribeiro), Lisboa, Livraria Bertrand, 1966, p. 63.

em Setecentos, considerar-se que «[t]odo o mundo é um palco, e todo o palco é um *bordello*»³⁷². Deste modo se compreende que a apreciação feita ao teatro não seja propriamente abonatória, tanto mais que se sugere a proximidade entre a arte dramática e o erotismo. Seja como for, e apesar de aparentemente contraditório pelo que acabámos de ver, o teatro coloca a figura feminina em destaque, tanto no que diz respeito às suas características positivas como negativas. Para uma sociedade em que a moral e os bons costumes deveriam ser defendidos, era evidente que as peças de teatro representadas se afiguravam como «impudicas ou até pornográficas, uma vez que faziam uma exibição pública de mulheres pintadas e fantasiadas perante audiências essencialmente masculinas.»³⁷³. Assim,

[s]e uma mulher que se deixasse ver à janela podia ser acusada de se prostituir, quais seriam as implicações de se verem mulheres a mover-se, falar, dançar, cantar, abraçar, beijar, cometer adultério, incesto e mesmo assassinio no palco?³⁷⁴

Esta situação explica, portanto, o afastamento das mulheres do teatro. Aliás, desde o século XVI, a perseguição ao teatro, legitimada por uma série de leis que limitavam o seu desenvolvimento, ficou a dever-se, em grande parte, à atuação das mulheres em palco, dado que as suas danças e gestos eram tidos por demasiado sensuais. Sem as mulheres, o teatro perde muito do seu habitual público e, para o reganhar, as companhias de teatro tentaram contornar as proibições, apostando «[n]uma ação movimentada e danças *deshonestas*, não sendo possível oferecer-lhe obras com a magnificência coreográfica ou cenográfica da época vicentina nem com a pompa do teatro escolar»³⁷⁵.³⁷⁶

A polémica relacionada com a presença / ausência de mulheres nos palcos nacionais irá ter reflexos nos textos de cordel de que nos ocuparemos adiante. Neste momento, acreditamos ser importante referir o entremez intitulado *O Filho Cavalleiro*, de 1798, que introduz uma discussão entre Rodrigo de Rangineli e Salvagem, seu criado, a propósito da carreira de atriz. Assim, se o amo acredita que seria uma honra que as suas filhas fossem atrizes, o criado vê nessa opção uma fonte de rendimento – dúvida – que não colhe a simpatia de Rodrigo:

³⁷² Eric A. NICHOLSON, «As mulheres e o teatro, 1500-1800. Imagens e representações», in *História das Mulheres – do Renascimento à Idade Moderna*, vol. 3, Porto, Edições Afrontamento, 1994, p. 341.

³⁷³ *Ibidem*.

³⁷⁴ *Ibidem*.

³⁷⁵ Resumidamente, o teatro escolar «foi uma arma geralmente difundida em todos os pontos onde a Companhia de Jesus se radicou, agindo dentro de normas seguidas com razoável monotonia por todos os colégios. Em Portugal, porém, veio a florescer (...) como uma produção dramática que podia entroncar-se naturalmente numa tradição que o povo, a corte e a Igreja tinham vindo a definir há séculos. E assim foi recebido, e assim frutificou, chamando a si, deliberadamente, as conquistas espetaculares e poéticas vicentinas. (...) Muito embora em latim, este teatro atingiu largas camadas da população, para além dos milhares dos alunos que passaram pelos colégios jesuítas (...).» (*História da Dança em Portugal*, p. 113).

³⁷⁶ *Idem*, p. 135.

Rod. Grande felicidade he a minha, se consigo (...) ver as minhas filhas Damas de hum theatro, ganhando para os seus alfinetes.

Salv. Tem razão, tem razão, só para alfinetes, que para comer, e vestir não falta ao depois quem lhes dê.

(...)

Eu o que lhe digo, he que suas filhas Damas de hum theatro farão hum bom negocio, em que V. m. póde levar interesse.

(...)

Mas lembra me (*sic*), que com quatro Cavalheiros, que as procurem em sua casa, outros tantos, que acabando a Opera venhão rir, e fallar entre os bastidores, fará huma casa grossa.

Rod. Oh patife; a mim dizes-me...

Salv. Não digo, não Senhor, mas aqui cahe hum broche, acolá huma bolsa de dinheiro... dalli o jogo de fivêlas de pedras, que manda o Senhor D. Fulano... (...).

Rod. E inda te ouço tanto atrevimento? Ora grande he a minha paciencia! Pois minhas filhas hão de acceitar cousa alguma, ou por serem Damas de hum theatro perdem a estimação! Não tem havido immensas deste trato honestas, civís, prudentes, e de muito bom proceder? O theatro dá, ou tira? Se as pessoas se conduzem bem nesta, ou naquella occupação, não se lhes conhece o merecimento?³⁷⁷

Apesar disso, o criado prefere insistir na questão financeira como principal motivação para as jovens que pretendiam fazer do teatro a sua ocupação:

Senhor, cá para mim tenho, que só o dinheiro he quem triunfa de todas essas bagatellas (...).

(...) sem dinheiro, nem a panella tem sal, nem o vestido tem gosto; o moço faz-se velho, o velho ainda mais do que he; as raparigas não olhão, e finalmente anda tudo n'uma cegueira, e semsaboria.³⁷⁸

A solução encontrada para suprir a falta de atrizes foi usar homens³⁷⁹ para encarnarem os papéis femininos, porém com óbvias limitações. Só em 1800 as atrizes puderam retornar aos palcos, sem, contudo, deixarem de ser «alvo de censura como meretrizes, louvadas como artistas ou, mais raramente, promovidas como amantes reais.»³⁸⁰. De facto, nem as atrizes nem os atores de

³⁷⁷ *O Filho Cavalleiro*, pp. 7-8.

³⁷⁸ *Idem*, pp. 8-9.

³⁷⁹ Conhecidos por «capões» (do francês *chapons*) ou, mais usualmente, por «castrados» (*castrati*). J. B. F. CARRÈRE relata o que observou quando assistiu a uma representação teatral no nosso país. Diz ele que os portugueses são

nacionais em tudo, singularizam-se também nos seus teatros da capital; não se admitem aí mulheres, e os seus papéis são desempenhados por homens. São os castrados na ópera, e homens barbudos na comédia e nos *ballets*. É ridículo ouvir uma voz máscula sair do corpo duma jovem pastora, duma princesa, duma amante; é igualmente ridículo ver jovens pastoras, jovens camponesas, e ninfas, executar um *ballet* com uma barba que repugna aos olhos dos espectadores; o vermelho que lhes cobre o rosto faz realçar ainda mais o negro da barba, e dá-lhes um ar de fúria que contrasta grotescamente com as personagens que representam. (*Tableau de Lisbonne em 1769, suivi de lettres écrites de Portugal sur l'état ancien et actuel de ce royaume (s.n.a.)*, p. 70, apud *O Teatro e a Censura em Portugal na Segunda Metade do Século XVIII*).

³⁸⁰ «As mulheres e o teatro, 1500-1800. Imagens e representações», in *História das Mulheres – do Renascimento à Idade Moderna*, vol. 3, p. 342.

teatro que optavam por se dedicar profissionalmente aos palcos tinham uma vida fácil³⁸¹ pelos constrangimentos que acabámos de apontar, sobretudo na primeira metade de Setecentos. Por esse motivo se compreende que algumas pessoas socialmente distintas se dedicassem à representação na falta de atores, entre as quais convirá destacar algumas mulheres, sobretudo fidalgas, que pisavam os palcos como *dilettanti*. Como é evidente, o teatro necessitava de atores profissionais para sobreviver, sobretudo os que, oriundos do estrangeiro, chegavam ao nosso país integrados em companhias que, temporariamente, exibiam o seu espetáculo. Se aqueles cujas representações se destinavam à corte eram menos visados pelas críticas, oriundas sobretudo das organizações religiosas, o mesmo não acontecia com os profissionais que atuavam para o público em geral. Deste modo, os «[c]omediantes, homens e mulheres, eram acusados de corruptores da moral pública, exemplos perversos, pela licenciosidade das palavras e trejeitos. Para eles, pois, as condenações mais rigorosas, que quase não se distinguiam das que puniam os verdadeiros criminosos: excomunhão, privação de receber sacramentos, incluindo a extrema-unção e, como se não bastasse, recusa de sepultura eclesiástica.»³⁸².

Apesar das contrariedades, o último quartel de Setecentos, sobretudo, foi pródigo em impressões de peças de teatro, o que prova que a arte dramática conseguiu sobreviver às sistemáticas acusações a que fora sujeita durante muito tempo. Desta forma, o teatro «ganhara o desafio com o poder religioso»³⁸³, conforme nos dá conta José Oliveira Barata no seu importante estudo acerca do teatro setecentista. Este mesmo investigador cita uma obra finissecular, na qual se expõem as virtudes do teatro:

Ultimamente expurgada dos erros gentilicos, pelos Christãos, e restituindo-se-lhe o decoro, que a natural modestia requer, e a arte recomenda, foi considerada como licita pelos Varões sabios, e Santos desses tempos: e permitida pelos Principes Christãos, como util, e necessaria para conservar a boa harmonia do Estado pelos motivos seguintes: 1.º Para conseguirem alegria para o povo, ou esta seja considerada como hum bem Fisico, e então he o maior, que os homens podem conseguir, e sem os qual (*sic*) todos os outros lhes são desagradaveis; ou como hum bem Moral, afim (*sic*) de evitar a tristeza, que costuma ser a causa de muitas desordens publicas. 2.º Para fazer aparecer a grandeza do

³⁸¹ Sousa BASTOS, a este propósito, dá-nos conta das tribulações do ator Manuel Rodrigues Lopes:

Em 1778 fazia parte da companhia do teatro da Rua dos Condes o ator Manuel Rodrigues Lopes, homem religioso e temente a Deus, que pretendeu satisfazer o preceito da Quaresma, confessando-se e comungando na freguesia de S. Lourenço, a que pertencia. O prior, José Caetano de Mesquita, tal não consentiu, alegando que os cómicos andavam sempre em pecado mortal.

Alegou o ator que os teatros eram já naquela época escolas de costumes, corrigindo os maus e louvando os bons, e que os espetáculos em que se metia a ridículo o vício e se louvava a virtude faziam mais comoção nos ânimos dos espectadores do que um sermão de quaresma. E ainda que o rei D. José livrou os comediantes da infâmia que se lhes irrogava e os colocou na classe dos homens puramente mecânicos.

Assim o representou o ator ao vigário geral do patriarcado, o arcebispo de Lacedemónia, que deu ao pároco da Sé a comissão necessária e a precisa jurisdição para admitir o cómico ao cumprimento dos santos preceitos quadragésimais e disso fosse avisado o prior de S. Lourenço. (*Recordações de Teatro*, p. 31).

³⁸² *História do Teatro em Portugal (Séc. XVIII) – António José da Silva (O Judeu) no Palco Joanino*, p. 156.

³⁸³ Idem, p. 157.

Estado na paz, ou durante a guerra. 3.º Para inspirar ao povo o valor, ou para o guiar insensivelmente no conhecimento das virtudes. 4.º Para acautelar as desordens que vem em consequência da ociosidade, hum dos maiores males que pode haver do Estado. E como a malícia, ou a fraqueza humana costuma introduzir abusos em tudo, ainda nas coizas mais inocentes; para que assim não aconteça nas Representações Theatraes, devem ser estas reguladas pelas regras da arte, e as leis do decoro, o que he facil de conseguir em qualquer Estado, e muito principalmente em hum Governo Monarquico, e Christão.³⁸⁴

Retomando a questão acima aludida quanto ao aumento da impressão dos textos dramáticos, será oportuno referir que, a partir de 1780, e durante uma década, os mesmos censores que, antes da morte do Marquês de Pombal, tinham suprimido um número considerável de obras, dão-lhes agora a sua aprovação. A justificação para este facto é dada por Laureano Carreira:

(...) porque os censores deixaram de ter directrizes precisas; afinal os censores não eram mais do que os executantes duma determinada política. De resto, quando pelos anos 1790 estas directrizes são redefinidas e impostas à censura, a situação vai pouco a pouco mudando para praticamente regressar ao ponto de partida.³⁸⁵

Assim se justifica que tantas peças de teatro tenham sido impressas no nosso país num período de tempo relativamente curto³⁸⁶. Não devemos esquecer, contudo, que muitos folhetos publicados resultam de «fraudes editoriais»³⁸⁷, a fim de poderem escapar ao crivo da censura. Antes de prosseguirmos as nossas reflexões, entendemos ser necessário desenvolver um pouco este assunto.

³⁸⁴ F. R. L., *Dissertação Histórica e Crítica sobre as Representações Theatraes*, Lisboa, Officina Nune-siana, 1799, pp. 65-67, *apud História do Teatro em Portugal (Séc. XVIII) – António José da Silva (O Judeu) no Palco Joanino*, p. 157.

³⁸⁵ *O Teatro e a Censura em Portugal na Segunda Metade do Século XVIII*, p. 280.

³⁸⁶ Laureano CARREIRA construiu um gráfico em que, com recurso à data de impressão de algumas centenas de folhetos, pôde provar uma forte incidência de folhetos publicados na década de 80 do século XVIII:

Foi este gráfico feito com 510 espécies do catálogo *Teatro de Cordel* de Forjaz de Sampaio e com 354 espécies do catálogo *Literatura de Cordel*, da Fundação Calouste Gulbenkian. Todas estas 864 espécies foram impressas, ou reimpressas, entre 1750 e 1804, algumas das quais se encontram repetidas. No eixo da ordenada metemos o número de espécies e no da abcissa o ano.

Ora, no ano 1764 figuram 8 (FCG) e 13 (FS) espécies, e logo em 1768 estes números descem para 4 (FCG) e 5 (FS). A partir de 1768 e até 1780, ambas as curvas são ligeiramente ascendentes, embora não ultrapassando nunca as 14 espécies (FS). Depois de 1780, a progressão é rápida. 1784 é o ano, em toda a segunda metade do século XVIII, onde se publica maior número de impressos de teatro: 39 (FS). Mas a partir daqui e até 1800, nunca mais parará de decrescer. Nalguns anos, temos mesmo zero espécies em ambas as colecções: 1795, 1796, 1798 e 1799 na FCG; 1796 e 1798 na FS. (*O Teatro e a Censura em Portugal na Segunda Metade do Século XVIII*, p. 280). Mais à frente, o mesmo autor acrescenta que «o número de publicações acompanha passo a passo as manobras e transformações da censura, da qual ele é consequência directa.» (Idem, pp. 280-281).

³⁸⁷ Expressão usada por CÂMARA e ANASTÁCIO, in *O Teatro em Lisboa no Tempo do Marquês de Pombal*, p. 75. A este propósito, convirá igualmente atentar na obra de Maria Teresa Payan MARTINS, *Livros Clandestinos e Contrafacções em Portugal no Século XVIII*, Lisboa, Universidade Nova, 1995. Também Diogo Ramada CURTO alude a este assunto, concluindo que «todas as operações destinadas a multiplicar as formas de controlo e de censura, respeitantes à produção de livros, teriam como efeito inevitável o desenvolvimento de formas alternativas e fraudulentas do comércio de livros.» (*As Gentes do Livro*, p. 22).

A história revela-nos que as obras fruto de contrafação resultam, regra geral, em verdadeiros sucessos editoriais: para os impressores, que só assim conseguiam um negócio rentável³⁸⁸; para os leitores, que viam uma oportunidade para ter acesso relativamente fácil a obras proibidas. Para além disso, «os custos de produção são significativamente menores»³⁸⁹, uma vez que «não há retribuição a pagar ao autor e/ou editor; a composição é mais rápida, logo menos onerosa, porque se reproduz um texto já impresso»³⁹⁰. Muitas vezes, os folhetos proibidos pela censura eram, mesmo assim, editados clandestinamente³⁹¹. Assim se compreende que determinados textos considerados imorais ou subversivos circulassem livremente, atraindo muitos leitores cativados pelo *fruto proibido*. Esta atividade ilegal envolvia autores, impressores e vendedores dos textos que, apesar dos sérios riscos a que estavam sujeitos, investiam nesse negócio, movidos pelos lucros significativos que daí poderiam usufruir. Afinal, a celeuma em torno de uma obra que se descobre ilegal só contribui para que seja mais procurada. Estudos como o que agora empreendemos deverão estar atentos a esta situação, inferindo da sua importância para um cabal conhecimento da produção de cordel no nosso país.

Neste contexto se entendem as considerações de Maria Teresa Esteves Payan Martins quando refere que

[s]ão conhecidos os efeitos perversos da censura, provocados pela sedução do fruto proibido. Na verdade, a curiosidade que a proibição suscita, associada ao choque de interesses entre a política do Estado e as leis do mercado, são as causas próximas que convergem para a incapacidade de sustentar a produção e circulação dos ‘maus livros’, designação habitual dos livros proibidos pelos profissionais do setor.³⁹²

Mais adiante, acrescenta:

Condenar uma obra à pena de fogo, com pregão na praça pública e afixação de edital proibitório nas portas das Igrejas, é votar a obra proscrita e o seu autor à consagração: confiscar e encerrar uma obra (manuscrita ou impressa) no secreto de um tribunal censório é condenar essa obra ao esquecimento, é impedir o conhecimento da sua existência pela recusa deliberada da concessão de publicidade indire-

³⁸⁸ A propósito, acrescenta Maria Teresa Esteves Payan MARTINS que, «[q]uando interrogados pelas autoridades censórias, os impressores, apanhados em flagrante delito, confessavam, abertamente, ter agido por dinheiro e repudiavam qualquer identificação ideológica com o autor ou com a obra impressa de forma ilegal.» (*A Censura Literária em Portugal nos Séculos XVII e XVIII*, p. 520).

³⁸⁹ Idem, p. 8.

³⁹⁰ *Ibidem*.

³⁹¹ Não esqueçamos que «[o] recurso à clandestinidade editorial não foi apenas utilizado por personalidades colocadas fora do aparelho censório: houve qualificadores do Santo Ofício e censores do Desembargo do Paço que enveredaram também pelo caminho da transgressão, a coberto do estatuto de respeitabilidade que o desempenho daqueles cargos lhes conferia.» (Idem, p. 87).

³⁹² Idem, p. 7.

ta através de uma proibição tornada pública, é a resposta censória mais severa para impor a proscrição de uma literatura considerada perigosa, infame ou escandalosa.³⁹³

Uma das marcas mais relevantes da impressão clandestina é o facto de os autores de muitos textos não revelarem a sua identidade, como veremos na segunda parte da presente dissertação. Perfeitamente compreensível dadas as circunstâncias em que ocorria, esta opção permitia aos autores que ousavam transgredir as leis vigentes atenuar e, não raras vezes, suprimir as eventuais consequências de uma publicação sem as necessárias licenças. Assim, eram frequentes, sobretudo no que ao teatro de cordel diz respeito, as obras anónimas, polionímias ou assinadas com surpreendentes pseudónimos. Ao texto é, pois, atribuído «um nome (título ou qualificação) corrente, credível, que não levante suspeitas quanto à sua autenticidade»³⁹⁴, ou «um nome fantasista, inverosímil, cujo carácter imaginário é evidente.»³⁹⁵. Mas nem sempre esta estratégia resultava, conforme assevera Maria Teresa Martins, a estudiosa dos fenómenos da censura em Portugal que temos vindo a citar:

(...) as autoridades censórias, que dominavam tão bem quanto os contraventores as técnicas de fraude, mantinham uma apertada vigilância e, sempre que suspeitavam da existência ou da circulação de um texto condenável (manuscrito ou impresso) cuja autoria desconheciam, acionavam todos os meios de investigação para identificar o autor e desencadear o respectivo processo repressivo.³⁹⁶

Outra característica própria dos documentos clandestinos usada com o fito de enganar a censura era a apresentação de uma *fausse adresse*, isto é, a indicação de um local de impressão e do nome do impressor (ou da casa impressora) falsos, que poderão ou não ter existido na realidade. Algumas dessas *oficinas* tinham sido extintas há bastante tempo, mas figuravam nas obras, que se apresentavam, deste modo, como sendo bastante antigas e, por isso, não careceriam de autorização das devidas autoridades para circular.

Finalmente, a terceira forma de transgressão diz respeito à falsificação das licenças de impressão, o que constituía uma prática comum em Setecentos. Assim, a folha de rosto dos folhetos clandestinos continha

a indicação de que a obra era publicada “Com todas as licenças necessárias”, ou qualquer outra fórmula de semelhante teor. Este procedimento, ludíbrio em cuja desmontagem as autoridades censórias não perdiam sequer um minuto, dava ao leitor menos atento a ilusão de que a publicação era legal e manipulava-o, pois funcionava como uma caução suplementar aos factos e argumentos enunciados no texto.³⁹⁷

³⁹³ Idem, p. 835.

³⁹⁴ Idem, p. 488.

³⁹⁵ *Ibidem*.

³⁹⁶ Idem, pp. 489-490.

³⁹⁷ Idem, p. 506. Fernando MACHADO confirma igualmente esta realidade («Percursos da Censura em Portugal: Interdições e Entre-Ditos», in *IX Colóquio de Outono – Censura e Inter/dito*, p. 208).

Mesmo os textos que conseguiam obter autorização de publicação acabavam por sofrer, neste processo, algumas adaptações, cortes ou acrescentamentos, nem sempre da vontade do autor ou do impressor, que decidia reformular o texto já licenciado por julgar assim ser a obra mais do agrado do público a que se dirigia. Seria necessária uma análise pormenorizada de todos os textos de cordel nas suas versões manuscrita e impressa para podermos ter uma noção aproximada da frequência desta prática que, segundo Maria Teresa Martins, era comum.³⁹⁸

O já citado Teatro do Salitre é inaugurado em 1782 e só em 1786 reabriu o Teatro da Rua dos Condes, a que igualmente tivemos oportunidade de nos referimos, num período em que alguns ecos revolucionários chegam a Portugal. Temendo que o teatro pudesse ser um centro gerador de convulsões semelhantes às que se sabia terem existido no estrangeiro e que, a todo o custo, se tentava evitar no nosso país, o governo decidiu controlar as representações teatrais e, no ano seguinte, surge a Real Mesa da Comissão Geral sobre o Exame e Censura dos Livros³⁹⁹. Esta transformação no regime de funcionamento da censura é importante, na medida em que D. Maria I,

ao ordenar que se executassem as recomendações da bula *Romanorum Pontificum*, publicada em Roma em 29 de Novembro de 1780, conferia à Igreja o direito de se pronunciar em matéria de censura de livros, prerrogativa que Pombal lhe retirara ao instituir a Real Mesa Censória.⁴⁰⁰

Como consequência,

(...) o quadro conjuntural gerado pela política régia no curso do reinado de D. Maria I levantou sérios entraves à regular continuidade operativa da atividade teatral. Sucessivas interrupções na sequência de proibições emanadas dos órgãos institucionais e a complexidade do processamento de petições para licença de representação levadas à Censura travaram ou acabaram por ir desmotivando as iniciativas dos profissionais do meio.⁴⁰¹

Nesse mesmo ano de 1780, foi nomeado Diogo Inácio de Pina Manique como Intendente Geral da Polícia, o que vem provar que a rutura com o passado não foi ainda totalmente conseguida. Na sua jurisdição ficaram os teatros públicos de Lisboa, competindo-lhe vigiar todas as iniciativas que ali ocorressem. No entanto, o presidente daquela instituição censória teria de ser, por lei, um membro do clero, o que prova que os eclesiásticos começavam a recuperar o poder interventivo que perderam em 1768. A maioria das obras sujeitas à censura continuava a ser

³⁹⁸ Cf. *A Censura Literária em Portugal nos Séculos XVII e XVIII*, p. 513.

³⁹⁹ Com o propósito de evitar que os ideais pré-revolucionários vividos em França a dois anos da Revolução pudessem contagiar o nosso país, o Governo procedeu a uma profunda reestruturação da censura.

No entanto, a novel censura não se mostrou tão intolerante como a sua predecessora, o que, sobretudo após a Revolução Francesa, preocupou a Coroa, alarmada com a «liberdade» que parecia nortear a atuação dos censores.

⁴⁰⁰ *A Censura Literária em Portugal nos Séculos XVII e XVIII*, p. 61.

⁴⁰¹ *O Teatro de Goldoni no Portugal de Setecentos*, p. 256.

constituída por peças de teatro *ao gosto português*. Porém, poucas eram originais, prevalecendo as traduções, imitações ou adaptações de autores consagrados, como Molière⁴⁰², Goldoni⁴⁰³, Metastásio⁴⁰⁴, Apóstolo Zeno⁴⁰⁵ e Voltaire⁴⁰⁶. De facto, as traduções, nem sempre corretas⁴⁰⁷,

⁴⁰² A importância do escritor francês na literatura portuguesa de Setecento é de tal forma elevada que seria praticamente impossível resumi-la numa nota de rodapé, pelo que se aconselha a leitura dos vários estudos publicados tendo por base esta temática, como é o caso da famosa e já citada obra de Marie-Noëlle CICCIA, *Le Théâtre de Molière au Portugal*. Para além disso, dedicaremos algumas páginas da presente dissertação ao grande escritor francês, destacando a sua influência no que ao cordel setecentista diz respeito.

⁴⁰³ A propósito da influência de Goldoni no teatro popular português, afirma José da Costa MIRANDA:

Por entre os requerimentos que me é dado examinar encontro, com assinalável insistência, o nome de GOLDONI ou referências a obras suas ou a obras das suas derivadas, em um período compreendido, sobretudo, entre os anos de 1764 e 1774. Época bem caracterizada por uma animada actividade teatral e por um reconhecido interesse dos impressores lisboetas pelos textos adoptados pelo teatro popular. («Achegas para um estudo sobre o teatro de Apostolo Zeno em Portugal (século XVIII)», in *Revista de História Literária de Portugal*, vol. IV, Coimbra, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1972-1975, p. 36).

Sabemos também que o sucesso de Goldoni foi bastante grande em Portugal, superior mesmo ao de Metastásio. Giuseppe Carlo ROSSI apresenta as principais razões que motivaram este facto:

Em primeiro lugar, a própria vantagem da comédia sobre o texto do melodrama. 1) por ser de interesse imediato para um público mais numeroso; 2) por ser em prosa, isto é, de maior facilidade para traduzir ou adaptar. («A influência italiana no teatro português do século XVIII», in *A Evolução e o Espírito do Teatro em Portugal*, p. 312).

Acrescenta ainda uma outra razão:

(...) o facto da comédia goldoniana ser, na sua essência, já naturalmente adaptada à atmosfera portuguesa de então. (*Ibidem*).

⁴⁰⁴ A obra de Metastásio, estudada por José da Costa MIRANDA, nunca foi alvo de grande oposição por parte da Censura, uma vez que os seus textos não eram contrários aos princípios defendidos por aquela instituição. Acerca da sua obra, lê-se o seguinte:

Os palcos portugueses, quer os dos teatros régios ou das salas dos paços, quer os dos teatros dos burgueses e fidalgos, poderiam (insista-se), de um modo geral (...), recebê-lo tranquilamente, sem que a presença das suas palavras ou dos seus versos, dos seus heróis ou das suas heroínas, viesse a alterar os esquemas segundo os quais os espectáculos, entre nós, deveriam decorrer, e a vida de sociedade e de relação se deveria processar. Os prelos portugueses poderiam, igualmente, de um modo geral, imprimir os seus libretos ou as obras dos seus libretos derivadas, sem que textos metastasianos ameaçassem as instituições vigentes e a moral dominante. («Apontamentos para um futuro estudo sobre o teatro de Metastásio em Portugal, no século XVIII», in *Estudos Italianos em Portugal*, n.º 36, p. 132).

⁴⁰⁵ A propósito deste escritor, José da Costa MIRANDA refere que «[e]ntre os autores italianos plenamente identificados com o espectáculo de ópera, nesse século XVIII (...), haverá que referir, antes de outros, Apostolo Zeno (1668-1750), veneziano, consagrado libretista, poeta da corte austríaca e, aí, antecessor de Pietro Metastásio a quem, aliás, proporcionaria suceder-lhe no encargo.» (*Estudos Luso-Italianos – Poesia Épico-Cavaleiresca e Teatro Setecentista*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1990, p. 196).

⁴⁰⁶ De Voltaire sabemos que os seus textos eram proibidos no nosso país, pelo que uma das formas de os divulgar seria a partir de traduções sem a indicação do seu autor. Assim aconteceu com o *Novo Entremez Intitulado O Indiscreto, ou O Jactancioso*, editado em 1784, que iremos analisar na segunda parte da dissertação. Esta peça é uma tradução da obra intitulada *L'Indiscret*, de Voltaire, mas refere apenas, na primeira página, ter sido traduzida do francês, sem mais detalhes. Apesar das qualidades que a peça exhibe no que à preservação da moral e dos bons costumes diz respeito, no entender dos censores que a inspecionaram, Laureano Carreira crê que «[s]e a censura tivesse, em 1769, sabido que se tratava de uma peça de Voltaire, não é evidente que a aceitasse, se tivésemos em conta a reacção de Fr. Francisco de Santa Ana em 19.5.1770.» (*O Teatro e a Censura em Portugal na Segunda Metade do Século XVIII*, p.128). Julgamos importante transcrever a opinião do censor a propósito do escritor francês:

Sendo pois certo, como é, que destas e semelhantes passagens (com tanta evidência escandalosas, e blasfemas, que basta proferi-las para encherem de horror os que se prezam de serem católicos) estão cheias as obras de Mons. de Voltaire. Julgo que esta Real Mesa deve cuidar com o maior empenho em suprimir e condenar os seus livros; porque

marcaram o panorama literário nacional da segunda metade de Setecentos, pelo que este período ficou conhecido, nas palavras de Lucienne Domergue, como «l'âge d'or des traductions»⁴⁰⁸. Muitas vezes, a tradução / adaptação acaba por alterar a lição de moral implícita, bem como os diversos expedientes ao serviço do cómico, resultando daí uma peça nova. Assim, «para esses inteligentes adaptadores portugueses do século XVIII os grandes autores estrangeiros de teatro serviram para dar o assunto, que eles vestiam com o seu próprio processo teatral, conforme o desejo e o gosto do público.»⁴⁰⁹.

Será interessante acrescentar, a este propósito, que os textos originais dos autores estrangeiros, editados ou não em Portugal, eram alvo de um controlo menos apertado por parte dos censores que as traduções e/ou adaptações, por vezes fiéis ao original. Para estas últimas, a Mesa Censória atuava de forma muito mais atenta e persistente. E, para além da defesa da fidelidade das traduções à obra original, a censura não podia deixar de se preocupar com o facto

(...) de que as transformações ou acréscimos verificados se deveriam atribuir, mais do que ao tradutor, ao mau gosto que então reinava entre o público que assistia e procurava o espectáculo teatral, de características populares, obrigando este a reger-se segundo situações chocarreas, de baixo padrão, frases licenciosas, inclusão de personagens de todo estranhos à acção inicialmente conduzida no texto original.⁴¹⁰

suposto que eles não possam fazer a menor impressão nos homens que estão em estado de poder examinar, e julgar, o seu merecimento, contudo as animosas reflexões e os brilhantes períodos com que se adornam podem ofuscar e surpreender os espíritos ligeiros e superficiais, pouco capazes de reflectir (...) parece--me necessário que se escureça a memória de um homem, que podendo ser a admiração do século, será pela sua impiedade e falta de Religião, o horror e escândalo de todos. Lisboa, Convento de S. Francisco de Xabregas, 19 de Maio de 1770. (ANTT/RMC, Censuras, 1770, n.º 51, *apud O Teatro e a Censura em Portugal na Segunda Metade do Século XVIII*, p. 64).

Laureano Carreira, depois de ter procedido à análise das características mais importantes do texto, acredita que esta peça é uma comédia, apesar de o título do folheto ostentar a designação *entremez* (Idem, p.126). Uma vez que este estudioso não especifica as características da peça que o levaram a acreditar tratar-se de uma comédia e, como vimos anteriormente, as fronteiras entre os géneros não são nítidas, optámos por manter este folheto no conjunto dos textos que constituem o nosso *corpus* de análise. Na verdade, o estudioso parece desprezar, inclusivamente, qualquer questão terminológica, acrescentando apenas o seguinte:

A tradução segue de perto o texto de Voltaire. As divisões cénicas, se bem que não estejam assinaladas, têm contudo lugar nos mesmos sítios que no original. Trata-se aqui de uma tradução em prosa, com uma linguagem popular, mas sem jamais cair no chocarreiro, enquanto o original é em verso. (Idem, p. 128).

⁴⁰⁷ A propósito de uma obra de Apostolo Zeno vertida para a língua portuguesa e adaptada ao cordel, José da Costa MIRANDA refere que «*Adelacia em Italia* despontaria em um lapso de tempo no qual, com certa insistência, os impressores se apoderaram de textos estrangeiros para os vazarem no caudal impetuoso do teatro de cordel.» («Achegas para um estudo sobre o teatro de Apostolo Zeno em Portugal (século XVIII)», in *Revista de História Literária de Portugal*, vol. IV, p. 7). No entanto, apesar de incontornável em Setecentos, a obra deste autor pouco impacto teve no universo da literatura de cordel em Portugal.

⁴⁰⁸ Lucienne DOMERGUE, «Les mémoires du Marquis de Pombal et leur réception dans l'Espagne des Lumières», in *Pombal Revisitado*, Atas do Colóquio, vol. 1, Lisboa, Imprensa Universitária – Editorial Estampa, 1982, p. 292.

⁴⁰⁹ «A influência italiana no teatro português do século XVIII», in *A Evolução e o Espírito do Teatro em Portugal*, p. 317.

⁴¹⁰ «Achegas para um estudo sobre o teatro de Apostolo Zeno em Portugal (século XVIII)», in *Revista de História Literária de Portugal*, vol. IV, p. 134.

Na verdade, um estudo minucioso acerca das diferenças entre os textos originais e aqueles que correram no nosso país adaptados permitiria conclusões bastante interessantes. Infelizmente, esta tarefa afastar-nos-ia do propósito central da nossa dissertação, pelo que tivemos de abordar o assunto de forma ligeira.

Mas a tendência para controlar toda a produção artística nacional não fica por aqui e um ano após a inauguração do *Teatro de S. Carlos*, uma nova reforma é instituída, retomando-se o sistema composto pelo *Santo Ofício*, pelo *Ordinário* e pelo *Desembargo do Paço*, de modo a obviar a incompetência do anterior sistema perante as ameaças ao poder oriundas de França. A Igreja volta a dominar o poder censório em Portugal. À primeira vista, a transformação parece ter resultado, uma vez que aquele sistema tripartido – pontifício, episcopal e real – assumiu o comando de todas as operações e contribuiu grandemente para um acentuado decréscimo das edições em Portugal nos últimos anos de Setecentos, como comprova a observação do *corpus* literário que reunimos para o presente estudo. No entanto, o teatro português não esmoreceu, tendo sobrevivido a todas as formas de repressão, como comprovam Câmara e Anastácio:

(...) a época posterior ao terramoto parece-nos extremamente rica no domínio das artes do espectáculo, mau grado os entraves da censura e os intervalos, relativamente frequentes, em que é decretado o encerramento dos espaços públicos: os teatros são reedificados ou construídos de novo, são relançadas as representações de ópera e de teatro musicado nos teatros da Corte, há uma proliferação de peças dramáticas de tradição popular destinadas, quer a serem comercializadas através do sistema do “cordel”, quer a serem encenadas para públicos que eram, no fundo, muito heterogêneos.⁴¹¹

Depois da *Real Mesa Censória* e das restantes instituições de censura subsequentes, houve um período de tempo em que, apesar de algumas proibições continuarem em vigor, estas raramente eram respeitadas. E o controlo não era eficaz, dado o aumento de obras publicadas e das importadas do estrangeiro que, todos os dias, eram postas à venda.

Mas voltemos à criação da *Instituição estabelecida para a Subsistência dos Teatros Públicos da Corte*. Com ela estavam reunidas as condições ideais para o desenvolvimento de uma escola de ópera portuguesa, que contou com a participação de nomes famosos como Luciano Xavier dos Santos, João de Sousa Carvalho, António Leal Moreira, Jerónimo Francisco de Lima e Marcos Portugal. Esta escola formaria Luísa Todi, uma das mais famosas cantoras de ópera nacionais, irmã de Cecília Rosa de Aguiar, uma atriz trágica. A crescente difusão da ópera constituiu, assim, uma alternativa credível à comédia espanhola, que começava a perder influência, e às representações teatrais portuguesas proibidas pela Inquisição. Mesmo assim, a ópera em Portugal foi alvo de um interesse serôdio. As causas prováveis desta situação prendem-se com o facto de a ópera constituir um encargo financeiro considerável e de os teatros não estarem devida-

⁴¹¹ *O Teatro em Lisboa no Tempo do Marquês de Pombal*, pp. 127-128.

mente apetrechados para acolher espetáculos com alguma complexidade cénica. Apesar dos entraves, a ópera fidelizou um público cada vez mais vasto, atraindo inclusivamente camadas sociais culturalmente apartadas daquela manifestação cultural. A esta situação não foi alheia a impressão dos libretos, maioritariamente bilingues, usando o mesmo trajeto comercial dos folhetos de cordel. Apesar das evidentes semelhanças, José Oliveira Barata adota uma atitude prudente: «[a]ssim, surge esta copiosa produção que, de momento, e tendo em conta o seu destinatário privilegiado, tememos catalogar ao lado do que hoje surge rotulado como ‘literatura de cordel’.»⁴¹².

O mais antigo dos locais de representação acima referidos é o *Teatro do Bairro Alto* e a sua importância reside no facto de ser neste espaço que, a partir da segunda metade do século XVIII, aumentaram as representações de comédias e entremezes, quase sempre da responsabilidade de Nicolau Luís da Silva, de quem falaremos adiante, e, obviamente, as publicações de folhetos de cordel. O sucesso daquela sala de teatro ficou a dever-se, para além da localização privilegiada (num dos bairros mais movimentados e afamados da capital), ao tipo de obras que ali eram encenadas, conforme nos dá conta Mário Vieira de Carvalho:

(...) os espetadores eram levados a confrontar-se com uma ação dramática que os punha de algum modo em ligação com situações do quotidiano e estimulava eventualmente apreciações críticas (racionalizadas) da realidade que lhes era familiar. Ou seja, aqui o divertimento podia transformar-se em *esclarecimento*, enquanto no Trindade/Condes suscitaria sobretudo *satisfação da vista e do ouvido* e na corte teria a eficácia de mero *divertimento*.⁴¹³

De facto, as peças representadas naquele teatro, como as de Molière, por exemplo, dirigiam-se a um público bastante distinto do que frequentava outros espaços, na medida em que procurava preferentemente representações críticas da sociedade em vez de simples divertimentos, apanágio de muitas outras encenações. É, com efeito, um espaço diferente de todos os outros que, em Setecentos, existiam em Lisboa, conforme resume Marie-Noëlle Ciccia:

À la Cour c’est le pur divertissement que le spectateur apprécie; aux théâtres da Trindade et de la Rua dos Condes, c’est le plaisir des sens auditif et visuel; au Bairro Alto, c’est l’*esclarecimento*.⁴¹⁴

Convirá, a este propósito, referir que foram anteriormente estreadas, no *Teatro do Bairro Alto*, as *óperas* de António José da Silva, conhecido por o «Judeu» e considerado o mais importante dramaturgo desde Gil Vicente que, para além da qualidade das suas obras, garantiu um lugar cativo na história da literatura nacional por ter cultivado um teatro que rompeu com os

⁴¹² «A dramaturgia portuguesa seiscentista e setecentista: uma encruzilhada de influências», in *História da Literatura Portuguesa*, vol. 3, p. 234.

⁴¹³ Mário Vieira de CARVALHO, *Pensar é Morrer ou O Teatro de São Carlos*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1993, p. 37.

⁴¹⁴ *Le Théâtre de Molière au Portugal au XVIII^e Siècle*, p. 217.

cânones estabelecidos na época. Nasceu no Brasil, em 1705, e acabou por ser queimado pela Inquisição, em 1739, acusado de «culpas de judaísmo». Numa época em que o teatro português padecia de uma pobreza atroz, o jovem «Judeu» destacou-se pelo talento com que criava as suas peças⁴¹⁵. A este gosto pela dramaturgia não será alheio o facto de, desde a juventude, o autor frequentar o *Pátio da Comédia*, deixando-se encantar pelas comédias de grande qualidade que ali se representavam, sobretudo as que eram encenadas pela companhia castelhana dirigida por António Rodrigues.

A primeira obra composta por António José da Silva intitulava-se *Vida do Grande D. Qui-xote de la Mancha e do Gordo Sancho Pança* e foi representada por bonifrates, em 1733, no *Pátio da Comédia*, no Bairro Alto. Trata-se de uma peça emblemática da dramaturgia nacional, pois foi classificada pelo seu autor como ópera pela influência do teatro italiano que parodiou, introduzindo árias no texto. Dali resultou uma obra que, na opinião de Luiz Francisco Rebello, foi organizada «segundo uma estrutura horizontal que a torna mais narrativa do que propriamente dramática, no sentido aristotélico destas expressões.»⁴¹⁶. Porém, a obra mais famosa do «Judeu» é *Guerras do Alecrim e da Manjerona* (1737). Constitui uma sátira à aristocracia setecentista, «cujas atitudes convencionais e linguagem preciosa são postas em contraste com o bom-senso e a rude franqueza das personagens de condição social inferior.»⁴¹⁷. Curiosamente, esta peça foi publicada, na Oficina de António Isidoro da Fonseca, no mesmo ano da representação, mas sem a indicação explícita do seu autor. Apenas um acróstico incluído na edição revela a sua identidade.

No seu conjunto, as obras de António José da Silva tinham como objetivo questionar alguns dos valores de uma sociedade bastante hierarquizada, que privilegiava o *status* de cada indivíduo visível numa espécie de encenação de comportamentos ritualizados e codificados. O «Judeu» não pretendia, no entanto, a dissolução da sociedade em que vivia. O seu objetivo era apenas denunciar os seus males através do riso.

Convém notar igualmente que esta e as restantes obras de António José da Silva «desmistificam a vazia retórica barroca e a lógica formal escolástica»⁴¹⁸, o que condicionou a evolução do teatro de cordel, como veremos. O público mais popular, aquele que não tinha acesso às óperas italianas cantadas nos meios mais aristocráticos, adotou como suas as obras do «Judeu»⁴¹⁹. O

⁴¹⁵ De acordo com Teófilo BRAGA, as obras de António José da Silva, «carregadas de pilhas de graça (...), deram vida ao teatro, em um período áureo que vai de 1733 a 1738.» (*História da Literatura Portuguesa. Os Arcades*, p. 84).

⁴¹⁶ Luiz Francisco REBELLO, *História do Teatro Português*, 4.ª ed., Lisboa, Publicações Europa-América, 1989, p.74.

⁴¹⁷ Ibidem.

⁴¹⁸ Ibidem.

⁴¹⁹ Apesar de comumente aceite pelos críticos, esta *adoção* das obras do «Judeu» por parte do povo não é isenta de polémica. José Oliveira BARATA manifesta deste modo o seu ceticismo: «não cremos, pois, que António José da Silva fosse o comediógrafo popular, como se tem querido apresentar, visto e ouvido pelas clas-

sucesso foi tal que muitos copiaram os seus textos, que foram publicados, mais tarde, anonimamente, por Francisco Luís Ameno sob a designação de *Teatro Cómico Português*⁴²⁰. Teófilo Braga confirma as consequências do êxito do dramaturgo, citando o impressor Simão Tadeu Ferreira:

(...) foi tão grande o applauso e acceitação com que foram ouvidas as Operas que no Theatro Publico do Bairro Alto de Lisboa se representaram desde o anno de 1733 até ao de 1738, que não satisfeitos muitos dos curiosos com as ouvirem quotidianamente repetir, passavam a copial-as, conservando ao depois estas copias com uma tal avareza, que se faziam invisíveis para aquelles que desejavam na leitura d'ellas, uns apagarem o desejo de as lerem, pelas não terem ouvido, outros renovar a recreação com que no mesmo teatro as viram representadas.⁴²¹

Um dos motivos pelos quais ainda hoje consideramos António José da Silva como um dos mais importantes dramaturgos da história literária portuguesa estará relacionado com o facto de o autor ter conseguido fazer «a fusão heteróclita da *baixa comédia* e da *ópera*, que o povo aceitou com o título de Óperas do Judeu (...).»⁴²². Nessas peças, o escritor faz o seguinte:

[R]etrata os tipos populares, empregando em situações grotescas ou *pícaras* os seus modismos peculiares da língua portuguesa melhor conservados na colónia longínqua, parodiando os costumes e matizando os lances cómicos com melodias tradicionais, as *modinhas*, que ouvira com encanto na sua juvenildade. O prestígio das árias das óperas italianas, e o *imbróglío* das comédias de Goldoni, impeliram-no a essas paródias da comédia popular com a figuração mitológica, temperando as situações burlescas com a graciosidade de trechos líricos, adaptados às melodias nativas das modinhas, que se vulgarizaram em Lisboa, e da corte se generalizaram a todo o país.⁴²³

Apesar de muitos tentarem imitar as obras de António José da Silva, os reais continuadores do seu estilo foram os autores das farsas e comédias de cordel, que compuseram obras de fraca

ses mais baixas da Lisboa Joanina.» («A dramaturgia portuguesa seiscentista e setecentista: uma encruzilhada de influências», in *História da Literatura Portuguesa*, vol. 3, p. 243).

⁴²⁰ O sucesso daqueles textos foi tal que, até ao final do século XVIII, vieram a lume 5 reedições das obras de António José da Silva. A «Advertência ao colector» dos dois volumes do *Teatro Cómico Português* testemunha aquele êxito:

Leitor: Foi tão grande o aplauso e aceitação com que foram ouvidas as óperas, que no Teatro Público do Bairro Alto de Lisboa se representaram desde o ano de 1733, até o de 1738, que não satisfeitos muitos dos curiosos com as ouvirem quotidianamente repetir, passavam a copiá-las, conservando ao depois estas cópias com uma tal alvareza, que se faziam invisíveis para aqueles que desejavam na leitura delas, uns apagar o desejo de as lerem, pelas não terem ouvido, outros renovar a recreação com que no mesmo Teatro as viram representadas. Por satisfazer ao desejo de uns e outros, tomei a empresa de as ajuntar e fazê-las imprimir com o título de *Teatro Cómico Português*, para que com facilidade e sem o dispêndio que as comédias manuscritas fazem, pudessem todos gozar de umas Obras tão apetecidas por singulares. (apud «A dramaturgia portuguesa seiscentista e setecentista: uma encruzilhada de influências», in *História da Literatura Portuguesa*, vol. 3, p. 245).

⁴²¹ Teófilo BRAGA não nos legou a referência completa da fonte de onde retirou o texto que acabámos de citar (*História da Literatura Portuguesa. Os Arcades*, p. 84).

⁴²² Idem, p. 99.

⁴²³ Idem, pp. 99-100.

complexidade. Aquelas peças «[a]presentavam-se como persistente esforço, acarinhados pelo gosto público e representantes de uma real identidade que, embora dificilmente se possa identificar com a essência popular, bem merecem um estudo (...) pela importância do que nos revela sobre os vários momentos vividos pela sociedade do século XVIII.»⁴²⁴. Atualmente, será impossível conhecer a verdadeira identidade da maior parte dos criadores desses folhetos. Porém, um estudo mais cuidado poderá trazer importantes revelações relativas à autoria de algumas obras. É, por exemplo, o caso de Nicolau Luís da Silva, a quem são atribuídas cerca de cinquenta peças⁴²⁵, algumas originais, outras traduzidas e adaptadas⁴²⁶. A única obra publicada com o seu nome intitula-se *Os Maridos Peraltas e as Mulheres Sagazes*. Note-se que, apesar de a sua obra ter sido prolixa, este autor apenas assinalou como sua a presente peça. Trata-se de uma obra satírica, editada em 1788, influenciada pelas *Guerras do Alecrim e da Manjerona*, do «Judeu». Existem outros nomes que poderiam ser aventados neste momento, mas os limites da presente dissertação impedem-nos de tecer considerações mais aprofundadas⁴²⁷.

Fica, no entanto, claro que o carácter cómico que aproxima as peças de teatro desta época perdurou entre nós até ao século XIX, sobrevivendo, inclusivamente, ao Romantismo, numa prova da perenidade do teatro de cordel, coadjuvada pela fidelidade do público. Apesar disso, toda aquela produção dramática foi desprezada pela *Arcádia Lusitana* ou *Ulissiponense*, criada em março de 1756. Aliás, as funções⁴²⁸ desta instituição são, em muitos aspetos, similares às atribuições da Censura, a que já nos referimos. Os árcades manifestavam as suas preferências por esta ou aquela obra, influenciando o seu destino pela avaliação da mensagem transmitida e dos recursos linguísticos usados para o efeito. A partir desta análise, as obras poderiam ser liminarmente enfeitadas, como aconteceu, por diversas vezes, com o teatro de cordel. A esta rejeição não serão alheios o tremendo sucesso e a permanência do cordel durante o século XVIII. Tendo por objetivo

⁴²⁴ «A dramaturgia portuguesa seiscentista e setecentista: uma encruzilhada de influências», in *História da Literatura Portuguesa*, vol. 3, p. 249.

⁴²⁵ José MASCARENHAS alude a um número bastante superior: 217 comédias e 23 tragédias, apesar de serem maioritárias as traduções e adaptações (cf. *La Bella Selvaggia de Carlo Goldoni na Versão Setecentista de Nicolau Luiz da Silva*, p. 32).

⁴²⁶ Acerca deste autor, será curioso notar o que sobre ele pensa José MASCARENHAS. Este estudioso chama a atenção para o facto de o dramaturgo ser conhecido apenas pelo nome próprio – Nicolau Luís – o que «não podia ser mais revelador da sua popularidade numa época em que inundou os teatros lisboetas de textos da sua autoria, traduzidos, adaptados, com uma liberdade que hoje provocaria, certamente, uma avalanche de processos judiciais...» (*La Bella Selvaggia de Carlo Goldoni na Versão Setecentista de Nicolau Luiz da Silva*, p. 10).

⁴²⁷ Cf. José Daniel Rodrigues da COSTA, que reuniu num volume quinze entremezes irónicos sobre os vícios da sociedade; Leonardo José Pimenta e Antas, cujas peças pretendiam pôr a nu a cupidez dos jesuítas e denunciar algumas práticas sociais; Pedro António Pereira, que escreveu algumas peças originais, mas ficou conhecido por traduzir Moreto e Voltaire; José Caetano de Figueiredo, famoso pelo entremez *Entremez Novo da Castanheira, ou A Brites Papagaia*; Manuel Rodrigues Maia, influenciado pela farsa francesa da Idade Média.

⁴²⁸ Convirá não esquecer que a *Arcádia* desde sempre se relacionou de muito perto com as esferas do poder, sendo conhecida a sua ligação ao Marquês de Pombal.

«lançar do teatro alheias musas e restaurar a cena portuguesa»⁴²⁹, como defendia Correia Garção, um dos mais famosos árcades⁴³⁰, preconizava uma discussão de cariz estético, ilustrada pelas obras que iam sendo escritas. Foram, pois, produzidas maioritariamente comédias e tragédias que valorizavam o carácter satírico, sobretudo em relação à burguesia desejosa de ascender socialmente. Um outro árcade, Manuel de Figueiredo, desferiu acérrimas críticas contra um teatro que agradava imenso ao seu público «e que se afastava do duplo ideal de ‘utilidade’ e ‘verosimilhança’ a que ele entendia dever subordinar-se a criação dramática: ‘o teatro é uma escola, é uma aula, e deve ser uma missão’.»⁴³¹. Era também este o ideal preconizado pelo Marquês de Pombal, como vimos anteriormente. No entanto, a receção do teatro de Figueiredo não poderia ser pior, como atesta José Mascarenhas:

Sabemos que o teatro de Manuel de Figueiredo foi recebido com algum escárnio por parte de algum público, que pretendia ainda um espetáculo / divertimento, com ou sem mágicas, mas estava pouco interessado num teatro de elevação moral, quase pedagógico / didáctico, como era defendido pelos árcades.⁴³²

Aliás, esta concepção *utilitária* do teatro era comum tanto aos teóricos da *Arcádia*⁴³³ como aos censores da Real Mesa Censória que tanto a prezaram⁴³⁴. É o próprio Correia Garção quem afirma o seguinte:

Aos teatros concorre todo o mundo com a ideia de que só vai divertir-se e recrear-se. E se o poeta tem a feliz arte de obrigar a que os espectadores se transportem com o movimento das paixões, e neste transporte lhes inspira uma máxima de boa Ética, o triunfo é infalível (...). Deva-se a todas a boa educação da mocidade, a reforma dos costumes, as máximas da virtude, o aborrecimento dos vícios, o amor da Pátria e glória da Nação.⁴³⁵

A citação transcrita encerra igualmente outro aspeto que convém sublinhar, ainda que sucintamente. Perpassa pelo espírito arcádico uma noção de patriotismo traduzida no desejo de conce-

⁴²⁹ As «alheias musas» eram, sem dúvida, oriundas dos teatros espanhol e italiano que quase *asfixiaram* o teatro nacional.

⁴³⁰ *Apud* Luiz Francisco REBELLO, *História do Teatro Português*, p. 79.

⁴³¹ *Idem*, p. 81.

⁴³² *La Bella Selvaggia de Carlo Goldoni na Versão Setecentista de Nicolau Luiz da Silva*, p. 100.

⁴³³ Os estatutos da Arcádia revelam precisamente isso: «A instrução e o verdadeiro gosto da Poesia é o fim a que aspira este Congresso.» (*Obras de Correia Garção*, Lisboa, Livraria Sá da Costa, 1982, p. 235). Notemos que o termo *Poesia* englobava, naquela época, para além do que atualmente consideramos como poesia, o teatro.

⁴³⁴ A este propósito, Marie-Noëlle CICCIA considera haver uma perfeita sintonia entre a Arcádia e a Censura:

Ses membres [da Arcádia] ne sont pas affranchis de l'emprise pombaline parce qu'ils se trouvent, dans la plupart des cas, subordonnés à elle pour des raisons matérielles de dépendance économique. (...) Ils ne contestent pas le pouvoir, mieux, ils le théorisent. (*Le Théâtre de Molière au Portugal au XVIII^e Siècle*, p. 28).

⁴³⁵ *Obras de Correia Garção*, pp. 128-129.

ber um teatro nacional cujos temas e repertório sejam suficientes para cativar todos os portugueses. Deste modo, o teatro, na perspectiva dos Arcades, deverá ser «nacional, moralizante, instrutivo e verosímil»⁴³⁶.

A *Arcádia* debateu-se ainda com um tema que, no contexto da presente dissertação, nos é caro: o amor. Foi Manuel de Figueiredo quem se insurgiu contra a introdução de tal temática no teatro, considerando que a decência deveria ser uma qualidade observada em todas as peças. Deste modo, e na sua opinião, do teatro deveriam ser expurgados «não só o amor de comédia, mas a mesma perigosíssima e já fastidiosa paixão (...)»⁴³⁷. No entanto, a sua oposição não surtiu o efeito que certamente desejaria, dado tratar-se de um tema de enorme sucesso não só em Setecentos como nas restantes épocas. E atrever-nos-emos a dizer que o facto de o teatro de Manuel de Figueiredo não ter a aceitação desejada, por parte de um público de cariz predominantemente popular muito mais propenso a emoções fortes, poderá estar relacionado com esta sua atitude.

Apesar do ataque feroz ao teatro em voga no nosso país, a *Arcádia* não foi capaz de o travar, como sintetiza José Oliveira Barata:

O texto dramático, encontrando em Garção, Quita ou Manuel de Figueiredo brilhantes teorizadores, dentro da “república literária” destinada a defender a “honra de uma nação” progressivamente descaracterizada, não teve a acompanhá-lo o esforço dos práticos do teatro que viabilizariam uma reforma, que podemos surpreender *in mente*, e que Garrett retomará.

A procura da identidade continuava; evidenciava-se, porém, como era (e é) difícil passar da teoria à prática teatral.⁴³⁸

As reflexões de Luiz Francisco Rebello concorrem no mesmo sentido:

A influência da *Arcádia* na evolução dos gostos do público foi praticamente nula. Enquanto a aristocracia se deleitava com os esplendores musicais e cenográficos da ópera italiana, que o cesarismo da corte setecentista fomentava, o povo e uma incipiente burguesia entusiasmavam-se com as chocarrices das farsas e entremezes de cordel.⁴³⁹

O mesmo aconteceu com a *Nova Arcádia*, fundada em 1790, também conhecida como *Academia de Belas Letras* (ou *das Belas Artes*). Apesar de pretender continuar os ideais dos primeiros arcades, a *Nova Arcádia*, fundada por poetas, dos quais se destacam Belchior Curvo Semedo, Domingos Caldas Barbosa, Joaquim Bingre e Joaquim Severino Ferraz de Campos, tentou aproximar-se dos gostos de um público alargado e eclético, anunciando já o pré-romantismo. Assim, compôs peças com o objetivo de serem musicadas, bem como entremezes e elogios dramáticos,

⁴³⁶ *O Teatro em Lisboa no Tempo do Marquês de Pombal*, p. 22.

⁴³⁷ Manuel de FIGUEIREDO, «Os Censores do Teatro», in *Teatro*, Tomo III, Lisboa, Impressão Régia, 1804, p. 353.

⁴³⁸ «A dramaturgia portuguesa seiscentista e setecentista: uma encruzilhada de influências», in *História da Literatura Portuguesa*, vol. 3, p. 259.

⁴³⁹ *Breve História do Teatro Português*, pp. 87-88.

que competiam com traduções e adaptações de comédias estrangeiras. Mesmo assim, não houve nenhuma influência notória na evolução dos gostos do público português por parte destas associações⁴⁴⁰. Durante esse período, os folhetos de cordel, que conhecem um desenvolvimento surpreendente, puderam contar, pois, com um público fiel, que lê as obras, que assiste, interessado⁴⁴¹, às representações, que coleciona os breves textos de uma literatura dramática cada vez mais popular. De facto, os utentes⁴⁴² do teatro de cordel eram talvez um pouco atípicos, uma vez que englobavam um vasto público, oriundo de classes sociais tão diferentes como a família real, os aristocratas que gravitavam em torno da corte, os indivíduos mais cultos, a burguesia, os proprietários das terras e aqueles que, maioritariamente, ali trabalhavam, de poucos recursos e, por vezes, analfabetos. As obras editadas deveriam, por conseguinte, agradar a um público muito vasto e de interesses diversificados. As traduções tentavam responder à procura. Em busca de lucro, editores e tradutores uniam esforços para publicar obras que dessem garantias de sucesso. Apostavam, portanto, em versões que já tinham granjeado fama na Europa alguns anos antes, como vimos. No caso igualmente referido de Molière, podemos constatar que o sucesso das suas peças foi enorme no nosso país, o que prova que as obras correspondiam às expectativas do público, por diversos motivos, que, resumidamente, terão a ver com o facto de os comportamentos sociais dos portugueses na centúria que aqui nos interessa serem em tudo semelhantes aos das personagens que habitam as peças deste dramaturgo. Fica, portanto, provado que a sobrevivência da obra literária depende do público a que se destina. A forma como ela é recebida ditará, pois, o seu sucesso ou fracasso. O destinatário de uma peça não pode ser ignorado.

Cremos ser conveniente acrescentar ainda a este propósito que, para além do gosto que os portugueses sempre revelaram pela arte dramática, os temas daquelas peças francesas estavam,

⁴⁴⁰ A propósito, aludamos à justificação aportada por Laureano CARREIRA para esta situação vivida pelo teatro português:

Na realidade, quando dezenas de milhares de pessoas viviam em barracas e debaixo de tendas, qualquer outro estilo teatral era de difícil sobrevivência. A vida em si mesmo era já penosa. Como poderiam as pessoas suportar um teatro unicamente dramático, grave ou moralista? Esta é a razão por que todas as teorias estéticas que saíram da Arcádia Lusitana estavam antecipadamente votadas ao insucesso, pois sociologicamente o ambiente não estava maduro para as receber. (*O Teatro e a Censura em Portugal na Segunda Metade do Século XVIII*, p. 208).

⁴⁴¹ Mas nem sempre isso acontecia e chegaram até nós algumas notícias reveladoras de um público assíduo frequentador das casas de teatro da Lisboa setecentista que, no entanto, não respeitava os atores, conversando e até mesmo discutindo durante as representações. Esta situação prova que, de facto, o interesse dos portugueses pelo teatro era apenas um: parecerem cultos e modernos ao frequentarem um espaço da moda.

⁴⁴² Apesar do crescente número de público fiel às representações teatrais, continuavam a existir, no século em apreço, preconceitos referentes a esta expressão artística, sobretudo por parte do clero. O Cavaleiro de OLIVEIRA testemunha, na sua obra, a incongruência entre o que se proclama e aquilo que se pratica, de facto. Assim,

[t]eólogos há em Portugal que asseveram ser pecado mortal assistir a uma representação. Outros vão mais longe com dizer que os frequentadores de tais espectáculos correm tanto o risco de perdição como os próprios actores. E, todavia, monges professos das ordens mais austeras frequentam o Teatro de Lisboa, para as quais existe reservado o chamado *camarote dos frades*, logo por cima das frisas ocupadas pelas damas de alto dom, vedado por gelosias ou rótulas aos olhares indiscretos da sala. (*O Galante Século XVIII*, p. 59).

por assim dizer, na ordem do dia em Portugal, tendo sido introduzido por estrangeirados como Verney. Retocadas pelos tradutores / adaptadores, as peças encaixavam, na perfeição, nos gostos de um público desejoso de ver tratar em palco toda uma panóplia de vícios sociais que importava denunciar. A grande estudiosa da influência do teatro francês em Portugal explica-nos de que forma era levado a cabo este desiderato:

(...) un certain nombre d'écrivains inspirés des théories des Lumières et relayés par le pouvoir pom-balin, s'attaquent comme lui aux mœurs jugées dépravées de leurs contemporains en utilisant les moyens étrangers à leur portée et à leur disposition (...). Ils en extraient ce qui intéresse leur discours et on les taxerait volontiers de plagiat si leur but était uniquement littéraire. Or, c'est essentiellement le fond, plus que la forme, que les inspire, leur dessein étant d'éveiller la curiosité et de commander l'immoralité, ceci dans l'intention politique (et non uniquement sociale à mon sens) de fondre la société dans le moule de la modération, de l'obéissance et du respect de la monarchie.⁴⁴³

Muitas vezes, o sucesso de uma peça no nosso país não estava associado às suas características estilísticas nem à construção da intriga e muito menos à caracterização de uma ou outra personagem. Por exemplo, o *Novo Entremez Intitulado O Esganarello, ou O Casamento por Força*, de 1792, uma das peças que mais êxito obteve em Portugal, deve a sua fama a razões sociológicas muito mais que às qualidades literárias que a obra possa ter. De facto, os destinatários do teatro de cordel encaravam-no como um divertimento que, com frequência, era apimentado pelas situações brejeiras que tratava de dissecar. E, para aqueles, era suficiente, pois, para além da comicidade, pouco mais poderia ser retirado de muitas das intrigas dramáticas, polidas às mãos da censura que delas retirava qualquer ameaça à moral vigente. O facto de o nome de Molière surgir associado às traduções / adaptações da peça constituía, só por si, o sucesso garantido pela fama que o autor granjeara entre nós na época. Apesar de não termos conhecimento de qualquer representação desta peça, o número de edições⁴⁴⁴ da mesma prova a adesão dos leitores.

E não pensemos que o gosto pelo teatro era exclusivo dos lisboetas. As cidades e vilas da província albergavam um número crescente de fiéis espectadores e autores de folhetos de cordel, conforme se pode provar pela análise do frontispício de alguns documentos, pelos anúncios que

⁴⁴³ *Le Théâtre de Molière au Portugal au XVIII^e Siècle*, p. 35.

⁴⁴⁴ Albino Forjaz de Sampaio refere que é habitual existirem 3 ou 4 edições do mesmo entremez ou comédia, o que o leva a concluir que «o teatro de cordel nem como teatro, nem bibliograficamente, é assunto para desprezar.» (*Subsídios para a História do Teatro Português – Teatro de Cordel*, p. 12).

exibem ou até mesmo pelas licenças concedidas: há notícias de exhibições no Porto⁴⁴⁵, na Lousã⁴⁴⁶ e mesmo na Madeira⁴⁴⁷.

Mesmo os locais mais isolados acabavam por ser visitados pelos vendedores de folhetos e até por grupos de teatro amador que os encenavam, criando um público fiel e desejoso de novos espetáculos. As representações teatrais podiam servir de homenagem ao nascimento dos Infantes da Casa Real, ao casamento ou aniversário de algum príncipe ou mesmo à aclamação do rei ou de outro membro da realeza. Mas não só a família real motivava representações. Os particulares poderiam igualmente festejar essas ocasiões em sua casa⁴⁴⁸, tendo a *moda* chegado também aos conventos. Há, inclusivamente, notícias da prática daqueles espetáculos teatrais nas embaixadas portuguesas além-fronteiras. Já em 1727, a prática teatral servia fins pedagógicos, ao ser introduzida nos colégios de todo o país.

Em síntese, parece ser lícito considerar que, apesar de a atuação das entidades censórias ter sido bastante repressiva, estas não foram capazes de travar um teatro popular que se impunha com mais pujança à medida que o século que ocupa as nossas reflexões avançava. No entanto, ficaram indelevelmente marcados os efeitos negativos da censura, traduzidos na dificuldade de de renovação teatral, impedindo a emergência de uma produção dramática nacional e original.

Os estudos de João David Pinto-Correia⁴⁴⁹ relativos ao teatro de cordel, que constitui a maioria do acervo setecentista, resultaram numa classificação taxinómica de toda a matéria de cordel com base nas variedades de mensagens. O investigador considera um grupo que engloba toda a produção informativo-didática (almanaques, por exemplo); outro, constituído pelos textos predominantemente líricos, como as confissões ou as histórias em quadras; um terceiro conjunto concernente às obras «imaginário-narrativas» (histórias de aventuras ou de viagens, «vidas de personagens históricas», etc.). Destaca ainda um quarto grupo de textos, aquele que diz respeito precisamente ao chamado «teatro de cordel», composto por obras híbridas no sentido em que

⁴⁴⁵ Há documentos que revelam a exibição da ópera de Metastásio intitulada *O Templo da Eternidade*, na cidade do Porto, em 1768, aquando do aniversário do rei (o folheto faz parte do *Catálogo da Coleção de Miscelâneas* da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, com o número de registo 9676).

⁴⁴⁶ Para comemorar o nascimento do Príncipe D. José, filho de D. Maria I, foi encenada, em 1761, uma comédia registada sob o número 3506, no *Catálogo da Coleção de Miscelâneas* da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra.

⁴⁴⁷ Na Ilha da Madeira, há registo da representação de um *Prólogo ao Artaxerxe*, de Metastásio, no ano de 1759, para assinalar a reabilitação do rei D. José I, vítima de um atentado no ano anterior (registo 9615, no *Catálogo da Coleção de Miscelâneas* da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra).

⁴⁴⁸ No *Novo, e Gracioso Entremez Intitulado Os Curiosos Punidos* (s/d), que analisaremos com detalhe na segunda parte da presente dissertação, é a criada Brazia quem testemunha esta realidade:

Olhe Jenhora na minha terra, entrei em varias funções, naquella linda Comedia de Porfiar Errando, Maior ventura de Amor, e Polinardo na Suécia; não havia annos, ou função de cazamento onde Je não engendrace (*sic*) huma Comedia (...). (p. 1)

⁴⁴⁹ João David PINTO-CORREIA, *Os Romances Carolíngios da Tradição Oral Portuguesa*, 1.º vol., Lisboa, INIC, 1985.

estas se situam na ténue fronteira entre a chamada literatura popular e a literatura institucionalizada. Será este grupo que nos interessará particularmente.

A literatura dramática de cordel portuguesa, de acordo com as reflexões de José Oliveira Barata⁴⁵⁰, exibe quatro traços caracterizadores que a individualizam: o hibridismo formal; a contaminação temática recorrente em autores e textos contemporâneos; a insistência no anonimato autoral de grande parte das obras; o desequilíbrio relativo à valorização de determinadas peças em detrimento de outras.

No que diz respeito ao primeiro traço, convém, desde já, esclarecer aspetos relativos à definição dos vários subgéneros dramáticos que compõem o acervo de cordel português conhecido.

As cenas cómicas, trágicas e satíricas, herdadas do Renascimento, ornaram-se, com o cordel, de novas roupagens e subdividiram-se para dar resposta aos desafios do Barroco. Está assim justificado o aparecimento de novos géneros não isentos de oscilações e imprecisões terminológicas, de equívocos, de excessiva abrangência (já que uma mesma designação englobava textos bastante diferentes, seja na sua essência e estrutura, seja no seu estilo próprio e nas finalidades para que foram concebidos), convém notar. Deste modo, uma análise dos folhetos de cordel setecentistas permite-nos verificar que houve necessidade de criar géneros que,

progressivamente, se foram precisando e tipificando nos seus contornos. Ao lado da comédia e da tragédia, surgem-nos géneros, como a ‘repescada’ tragicomédia, o solto entremez, inclusive, a loa com valor prologal e uma variedade de sub-géneros dramáticos que só ganhavam pleno sentido quando interpretados dentro do conceito global da ‘festa’, assim se continuando um filão a que não fora estranho o próprio renascimento.⁴⁵¹

Na maior parte das coleções a que tivemos acesso, pudemos comprovar a existência de numerosas designações: *ação cómica e sagrada*, *ato figurado*, *auto*, *comédia* (*comédia famosa*, *comédia nova*), *drama* (*drama curioso*, *drama jocoso*, *pequeno drama*), *entremez* (*entremez novo*, *gracioso entremez*, *jocoso e divertido entremez*, *novo e divertido entremez*, *novo e gracioso entremez*, *farsa*, *graciosa peça*, *loa*, *papel*, *pequena peça*, *tragédia*, para além de obras ligadas à música e ao canto, como *divertimento musical*, *ópera* (*ópera cómica*) e *serenata*⁴⁵². Predominam, no entanto, as designações de *Comédia*, *Entremez* e *Novo Entremez*. Mas a influência perniciosa da Censura levou a incluir os folhetos autorizados a circular em apenas quatro designações mais abrangentes: o tradicional *entremez*, a *comédia*, a *tragédia* e a inovadora e moderna

⁴⁵⁰ Cf. «Algumas reflexões sobre a literatura teatral de cordel no setecentismo português», separata de *Miscelânea de Estudos em Honra do Prof. A. Costa Ramalho*.

⁴⁵¹ Idem, p. 389.

⁴⁵² Estas designações são apenas as das peças que sobreviveram à *Mesa Censória*. Os restantes textos originais, pertencentes à coleção do Arquivo da Torre do Tombo, incluem catalogações bem mais abundantes.

*ópera*⁴⁵³. Afigura-se-nos, porém, interessante, desde já, referir que um número considerável de folhetos – que incluem designações diversas como *Pequena Peça*, *Graciosa Peça*, *Nova e Graciosa Peça*, *Drama*, *Conversação*, *Conversações Galantes e Curiosas*, entre outras – poderá, graças às suas características físicas e temáticas, ser incluído na designação mais abrangente de *entremez* de que aqui nos ocupamos. Estamos conscientes do risco que corremos ao proferirmos uma afirmação como esta. Dissecámos os mais diversos estudos acerca do tema e em nenhum deles conseguimos obter uma resposta satisfatória à dúvida que nos assalta: será que podemos asseverar com toda a certeza que os textos que decidimos recolher para enformar o *corpus* literário que usaremos na segunda parte da dissertação – que respeitam as principais características do *entremez* (que iremos tratar de seguida), sobretudo o que diz respeito ao número de páginas, à ação e à estrutura externa – cabem na designação mais abrangente de *entremez*? Por outro lado, verificámos que muitas peças que envergam no seu título a mesma designação de *entremez* não respeitam os critérios estabelecidos na definição maioritariamente aceite pelos estudiosos: algumas ultrapassam as 30 páginas divididas em três atos, por exemplo.

Face a esta realidade, optámos por dar conta da dificuldade em compartimentar objetos numa terminologia incompetente, fruto de certos preconceitos genológicos demasiado arraigados a uma tradição literária e que serão, por isso, difíceis de erradicar. Deste modo, acreditamos não ser possível, para já, alterar esta situação, da qual damos conta aqui, mas que carece de um estudo aprofundado, o que poderá motivar a realização de novas teses subordinadas a este assunto que consideramos importante.

Assim, por questões meramente logísticas, optámos pela designação geral de *entremez*, não só porque foi a mais usada pelos agentes que escreveram e divulgaram as peças, mas também pelo facto de a mesma fazer parte da tradição teórica. No âmbito do presente trabalho, aquela denominação englobará obras que apresentam outras designações como as que acima assinalámos e que poderão ser completadas com a listagem de peças analisadas que exibimos no final da dissertação.

Para o nosso estudo, importa, por isso, estabelecer, desde já, uma definição o mais completa possível de *entremez*.

Grande número de folhetos setecentistas adoptou esta designação, sobretudo as peças produzidas a partir de 1770. A sua vitalidade foi tal que continuaram a ser escritos, adaptados ou tra-

⁴⁵³ De acordo com José da Costa MIRANDA, aquelas designações foram as que a Censura conseguiu fazer valer, dada a multiplicidade das que se apresentavam para publicação, «reflectindo quer uma sua formação literária (*comédia*, *tragédia*) quer o acolhimento de algo consagrado pela tradição (*entremez*), ou o acolhimento dispensado a algo de muito inovador no espectáculo teatral (*ópera*).» (*Estudos Luso-Italianos – Poesia Épico-Cavaleiresca e Teatro Setecentista*, pp. 333-334). De seguida, o mesmo autor justifica este facto, considerando que «[a] proliferação das designações, não totalmente refreada pelos censores, determina não só uma atomização de elementos logo externos, caracterizadores do conteúdo do folheto impresso, mas conduz, do mesmo modo, a um perturbador hibridismo literário.» (Idem, p. 334).

duzidos textos que ostentam aquela denominação nos seus títulos, mesmo depois do declínio do teatro lírico, a partir de 1792 (data das primeiras manifestações de doença da rainha D. Maria I, que se tornaria fatal algum tempo depois). De momento, será necessário, cremos, não esquecer que a terminologia *comédia* era, muitas vezes, confundida com a de *entremez*. Apesar dos estudos terem tentado destrinçar as duas espécies de obras, as diferenças encontradas em termos de estrutura e conteúdo não parecem suficientes para, com lucidez, proceder a uma catalogação dos textos que apresentam essas designações. Aliás, muitas peças taxadas com a designação *comédia*, *entremez* e até mesmo *tragédia* repetem as temáticas, as características da linguagem, o metro dos seus versos, a estrutura externa, as personagens-tipo envolvidas e até mesmo alguns episódios. Para além disso, temos conhecimento de comédias estrangeiras que, ao serem traduzidas / adaptadas⁴⁵⁴ para a língua portuguesa, de forma mais ou menos livre, mais ou menos tendenciosa, ao sabor dos gostos do público ou das permissões da censura, adquirem a designação de *entremez*. A título de exemplo, convoquemos o entremez *O Amor Pintor* (1771) que sofreu reduções no texto original da comédia de Molière intitulada *Le Sicilien ou l'Amour Peintre*, de 1667. Todas as transformações que ocorreram tiveram como objetivo adaptar a peça às características que enformam o entremez que consideraremos adiante. De igual modo, foram suprimidas, pelo mesmo adaptador, algumas partes do entremez intitulado *Os Amantes Zelozos* (1771), uma adaptação da peça *Sganarelle ou le Cocu Imaginaire*, editado em 1660, igualmente de Molière, a fim de respeitar uma das características fundamentais do entremez – a brevidade –, ao mesmo tempo que se expurgavam cenas contrárias à moral vigente.

Assim, será com muita dificuldade que chegaremos a uma verdadeira distinção entre os vários folhetos aos níveis estilístico, formal e temático. Tentaremos, contudo, partindo de todas

⁴⁵⁴ Sousa BASTOS define adaptação como

(...) o trabalho de acomodar ao idioma e aos costumes dum país da peça que foi feita noutro de linguagem e hábitos diversos. Alguns escritores têm erradamente chamado *adaptação* ou *acomodação* à obra a que apenas mudaram o lugar da acção e os nomes dos personagens. Isto não basta. Para se dar rigorosamente o nome de *adaptação* a uma peça, é necessário que tenha sofrido modificações importantes, já no desenvolvimento da acção, já no carácter dos personagens, já na construção da frase. (*Diccionario do Theatro Portuguez*, Lisboa, Imp. Libanio da Silva, 1908, p. 11).

Roger CHARTIER, embora refletindo acerca do caso específico da *Bibliothèque Bleue*, corrobora as afirmações de Sousa Bastos, uma vez que o fenómeno do cordel setecentista português foi, em muitos aspetos, semelhante ao francês:

A especificidade cultural dos materiais editados no conjunto das obras *de cordel* prende-se, portanto, não com os próprios textos, eruditos e diversos, mas com a intervenção editorial que tem por objetivo adequá-los às capacidades de leitura dos compradores que têm de conquistar. (...) Essas transformações são de três espécies. Encurtam os textos, suprimem os capítulos, episódios ou divagações considerados supérfluos, simplificam os enunciados aliviando as frases das orações relativas e intercalares. Dividem os textos criando novos capítulos, multiplicando os parágrafos, acrescentando títulos e resumos. Censuram as alusões tidas por blasfematórias ou sacrílegas, as descrições consideradas licenciosas, os termos escatológicos ou inconvenientes. (*A História Cultural entre Práticas e Representações*, pp. 129-130).

as definições que encontrámos, elencar um conjunto de traços definidores do «subgénero»⁴⁵⁵ *entremez* que nos permitam arrumar o conjunto de textos que fazem parte do *corpus* que pretendemos analisar com pormenor na segunda parte da dissertação.

A definição de *entremez* (ou *entremês*) proposta por Bluteau parece-nos bastante importante pela proximidade temporal da realidade do cordel:

O que entre os actos de huma comédia, ou tragédia se representa no teatro para entreter, e recrear os circunstantes. *Ludicrum inter actus intermedium*, ou *interjectum*. Os que lhe chamam *Diludium*, tem obrigação de provar, que esta palavra significa pròpriamente *Entremez*. Também não lhe podemos chamar *chorus*, porque muitas vezes fazem os Antigos sair huns coros no meio dos Actos.⁴⁵⁶

Pela leitura atenta da definição aventada, poderemos concluir que o *entremez*, pela sua original submissão a outros, é um «género *parasitário*»⁴⁵⁷ ou um «género secundário e dependente»⁴⁵⁸.

Um parecer – por sinal, negativo – da Real Mesa Censória em relação ao pedido de publicação do *Entremez dos dous Lacayos*, no ano de 1771, leva o censor a justificar o seu ponto de vista e a estabelecer as características deste género julgadas mais importantes, sem esquecer que, fundamentalmente, o *entremez* detém um cariz moralizador bastante amenizado pelo recurso ao cómico. Não podendo consultar o original do parecer, no Arquivo Nacional da Torre do Tombo, socorremo-nos da transcrição efetuada por José da Costa Miranda do excerto redigido pelo censor que consideramos mais pertinente para a definição que neste momento tentamos esboçar:

O Entremez he huma especie de obra tragica burlesca, q ou se entremete nas peças de alguma obra grde. pa. lhe disfarçar o serio, o grave, ou o melancolico, como diz Franco. Roiz Lobo; ou se representa em lugar della, quando o lugar, o tempo, ou a comodidade, a naõ permittem; como frequentemente. acontecesse (*sic*); por isso deve no seu tanto ter a mesma regulaçã.⁴⁵⁹

⁴⁵⁵ Mesmo as questões relativas ao *género* não são pacíficas no que ao *entremez* diz respeito. No entanto, parece ser mais aceite a designação de *género* que de *subgénero*, como alguns autores teimam usar.

⁴⁵⁶ R. Bluteau, *Vocabulário Portuguez e Latino...*, Coimbra, Colégio das Artes da Companhia de Jesus, Tomo III, 1712, p. 154.

⁴⁵⁷ «Entremez sobre o Entremez», in *Biblos*, p. 389.

⁴⁵⁸ William S. JACK, *The Early Entremês in Spain: the Rise of a Dramatic Form*, Philadelphia, 1923, p. 26. José da Costa MIRANDA, aludindo, nas suas reflexões relativas ao teatro, ao *entremez*, considera que, para além de não haver muitos estudos sobre o género, a sua importância para a história do teatro nacional é significativa, pelo que arrisca mesmo definir o *entremez* como um autêntico «género dramático» («Acerca do teatro espanhol em Portugal (século XVIII): alguns apontamentos críticos da Mesa Censória», in *Bracara Augusta – Revista Cultural de Regionalismo e História da Câmara Municipal de Braga*, Volume XXXII, n.º 73-74 (85-86), p. 380).

⁴⁵⁹ A.N.T.T., fundo da R. M. C., «Censuras», n.º 2, 1771, *apud* «Acerca do teatro espanhol em Portugal (século XVIII): alguns apontamentos críticos da Mesa Censória», in *Bracara Augusta – Revista Cultural de Regionalismo e História da Câmara Municipal de Braga*, Volume XXXII, n.º 73-74 (85-86), p. 380.

Convirá sublinhar, a partir do excerto transcrito, que o entremez era usado para animar os intervalos das obras de maior fôlego, mas, começando a ganhar autonomia, acabou por substituí-las.

Por sua vez, Aníbal Pinto de Castro define deste modo o *entremez*:

Quase sempre se tratava de peças geralmente curtas, que tomavam para assunto preferido os pequenos ou grandes ridículos da vida social contemporânea, com visíveis intenções satíricas, mas dando-lhes um tratamento deliberadamente burlesco, mediante as situações inventadas, as personagens preferidas e os estilos de linguagem usados. (...) O entremez destinava-se, com efeito, a um público de gosto menos exigente e de hilaridade mais fácil, perante os ridículos de uma sociedade cujas divisões hierárquicas começavam a obliterar-se. Daí que não raro conciliasse a gargalhada chocarreira da sátira com intenções moralizantes mais ou menos sinceras (...).⁴⁶⁰

Esta definição será o ponto de partida para uma reflexão prévia sobre o conceito de entremez. Convirá, no entanto, começar por notar que o termo *entremez* deriva, com toda a certeza, do *entremetz* francês, que designava, na Idade Média, o conjunto de diversões que ocupavam os intervalos entre os pratos apresentados nos banquetes da corte. Em alguns locais, designava inclusivamente os próprios pratos servidos nesses festins. Mais tarde, a designação passou a referir-se a alguns tipos de representações cénicas, sobretudo breves peças mal encenadas, cujos intervenientes – combatentes, bailarinos, gigantes – atuavam em palcos provisórios. Porém, investia-se grandemente nos efeitos paratextuais das peças encenadas, tentando, desta forma, esconder a pouca qualidade literária dos textos. De facto, de acordo com Oscar G. Brockett⁴⁶¹, o termo *intermezzo* era recorrente em Itália e designava os breves interlúdios representados nos intervalos das óperas.

A partir do século XVI, o termo adquire o sentido que tem atualmente: passa a designar, então, uma breve representação burlesca em prosa que convoca outras artes, como o canto e a dança. Era exibida nos intervalos de peças dramáticas longas⁴⁶², como forma de evitar o desinte-

⁴⁶⁰ Aníbal Pinto de CASTRO, «Prefácio», in *Catálogo da Coleção de Miscelâneas*, Tomo 7.º (Vols. DXXVI a DCL), Coimbra, Publicações da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, 1974, p. XII.

⁴⁶¹ Cf. as obras de Oscar G. BROCKETT, *Studies in Theatre and Drama: Essays in Honor of Hubert C. Heffner*, The Hague, Mouton, 1972, e *The Theatre: an Introduction*, New York, Holt, Rinehart and Winston, 1964.

⁴⁶² Patrice PAVIS define entremez como uma «[p]eça curta cômica, no decorrer de uma festa ou entre os atos de uma tragédia ou de uma comédia, onde se representam as personagens do povo.» (*Dicionário de Teatro*, São Paulo, Perspectiva, 1999, p. 129). Michel CORVIN segue uma linha idêntica, referindo que o entremez é um «saynète brève, de type comique, généralement utilisée comme intermède entre les actes d'une œuvre plus importante.» (*Dictionnaire Encyclopédique du Théâtre*, Paris, Bordas, 1991, p. 296).

No mesmo sentido, Marie-Noëlle CICCIA, a propósito da comédia espanhola, apresenta a constituição de um espetáculo teatral:

la *comedia* baroque espagnole se distingue fondamentalement de la comédie classique par sa structure. En réalité, ce spectacle est la conjonction de plusieurs représentations différentes: avant la première *jornada* de la *comedia* proprement dite (le premier acte, en quelque sorte), les spectateurs assistent à une *loa*, petite scène qui annonce le thème de la pièce. Entre la première et la deuxième *jornada*, on joue l'*entremés*, puis un *baile* permet au public de patienter avant la troisième *jornada*. Le spectacle, qui s'achève enfin sur une *mojiganga*, une mascarade en vers, dure donc

resse do público, que aderiu mais facilmente ao carácter episódico e divertido do entremez e acabava por se identificar com as personagens (que levavam ao palco as mais variadas fraquezas humanas, sobretudo a dor e a maldade, principais motivos de comicidade em cenas caricaturais do quotidiano: traições amorosas, desprezo pelos outros, etc.). Já no século XVII e, em parte no seguinte, assistimos a uma grande difusão do entremez na Península Ibérica.

Caberá aqui abrir um breve parêntese para referir que o entremez – «género humilde, sin humos nobiliarios ni pretensiones de haber sido legislado por Aristóteles»⁴⁶³ – teve a sua origem em Lope de Rueda, no século XVI. Criado para ocupar os intervalos da comédia romântica e italiana em voga naquela época, era um simples episódio de cariz cómico da comédia primitiva. Com o escritor espanhol, tornou-se um género autónomo e assim se conservou até ao seu declínio. O contributo mais importante de Lope de Rueda prende-se com o corte com a tradição teatral válida até então, manifestado de diversas formas, como a utilização da prosa em detrimento do verso, este reservado às comédias, autos e farsas. Cortando os laços que o uniam umbilicalmente à comédia, o entremez pôde seguir o seu caminho, conferindo livremente um cariz burlesco aos enredos que se criavam. Corvin propõe uma classificação temática do entremez espanhol que se coaduna perfeitamente com a realidade portuguesa, um século depois:

On distingue l'*entremés de enredo*, organisé autour d'une intrigue embryonnaire, l'*entremés de costumbres*, orienté vers la peinture des mœurs et la satire sociale, et l'*entremés de figuras*, simple défilé de personnages individualisés tour à tour confrontés à une même situation révélatrice ou à un même personnage-juge.⁴⁶⁴

No caso particular do nosso país, o desenvolvimento do entremez – em meados do século XVII – ficou a dever-se à extrema importância e influência do teatro espanhol, sobretudo durante o domínio filipino. Em Portugal, o século seguinte surge profundamente marcado pelas condições político-culturais próprias de um país que, tendo saído do jugo filipino, revelava, sob o aspeto cultural, várias fragilidades: por um lado, a insistência na continuidade dos modelos castelhanos; por outro, a vontade de quebrar, de uma vez por todas, a ligação com Espanha a todos os níveis. Esta situação contribuiu para agravar a já citada *crise mental*. O teatro da primeira metade de Setecentos, reflexo privilegiado da sociedade, continuava a deixar-se influenciar pela comédia de origem espanhola. Graça Almeida Rodrigues sublinha este facto:

entre deux et trois heures au cours desquelles le maître-mot est captiver l'attention du spectateur afin qu'il ne déserte pas les lieux avant la fin. Au fil du temps, les effets musicaux et les diverses techniques intensifient ces représentations qui, effectivement, privilégient les impressions visuelles. La conception néo-classique du théâtre s'accommode donc mal de ces excès. (*Le Théâtre de Molière au Portugal au XVIII^e Siècle*, pp. 51-52).

⁴⁶³ Eugenio ASENSIO, «Introducción Crítica», in Miguel de CERVANTES, *Entremeses*, Madrid, Editorial Castalia, 1970, p. 7.

⁴⁶⁴ *Dictionnaire Encyclopédique du Théâtre*, p. 296.

(...) a influência cultural espanhola em Portugal não terminou com a Restauração. (...) No século XVIII, e até que a abertura para a Europa se faça sentir com o Marquês de Pombal sobretudo a partir de 1738, o *Siglo de Oro* espanhol teve repercussões na produção literária portuguesa.⁴⁶⁵

De facto, como atesta José Oliveira Barata⁴⁶⁶, durante a dinastia filipina, muitas foram as companhias de teatro espanholas que se fixaram no nosso país e divulgaram o que de melhor se havia produzido na dramaturgia castelhana. Esta influência foi de tal forma importante que muitos dramaturgos portugueses continuaram a escrever em espanhol. Imperava uma cultura bilingue que cativava cada vez mais adeptos e contribuía para preencher o vazio teatral do nosso país. Mesmo após o admirável apogeu joanino, a influência do teatro espanhol não foi anulada, mas apenas atenuada.

Algumas transformações ocorreram entre o século XVII e o XVIII, sobretudo na preferência da prosa ao verso, o que marca a elevação do entremez a um estatuto mais importante no universo dos géneros teatrais, e na escolha de uma história mais completa, perdendo-se o carácter episódico da representação que até então imperava. No entanto, os entremezes – ou, pelo menos, uma versão rudimentar daquele género – já eram conhecidos no nosso país desde 1490. Garcia de Resende, na *Vida e Feitos d'El-Rey Dom João Segundo*, refere, no capítulo CXXVII, a propósito do casamento de D. Afonso, filho de D. João II, que, na festa, houve um «entramés muyto grande em que vinham muitos momos metidos em hũa fortaleza»⁴⁶⁷. Também no Cancioneiro Geral, de Garcia de Resende, o poeta Álvaro de Brito Pestana escreveu, nos finais de Quinhentos, o seguinte:

Por flamengos, genoeses,
florentins e castelhanos
mal nos vindo,
com seus novos entremezes
dão-nos trinta mil abanos,
vão-se rindo.⁴⁶⁸

Mesmo Gil Vicente alude ao entremez, no seu *Auto em Pastoril Português*, escrito em 1523, utilizando o termo no sentido de obra dramática:

E um Gil... um Gil... um Gil...

⁴⁶⁵ *Literatura e Sociedade na Obra de Frei Lucas de Santa Catarina (1660--1740)*, p. 82.

⁴⁶⁶ Cf. «A dramaturgia portuguesa seiscentista e setecentista: uma encruzilhada de influências», in *História da Literatura Portuguesa*, vol. 3.

⁴⁶⁷ Garcia de RESENDE, *Vida e Feitos d'El-Rey Dom João Segundo*, Texto da Edição Crítica preparada por Evelina Verdelho, Coimbra, Centro de Estudos de Linguística Geral e Aplicada, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2007, p. 175, in <http://www.uc.pt/uid/celga/recursosonline/cecppc/texto-sempdf/01vidaeifeitos>, consultado em 24 de Abril de 2011.

⁴⁶⁸ *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*, Lisboa, Editora Ulisseia, 1994, p. 205.

que má retentiva hei
um Gil... já não direi:
um que não tem nem ceitel,
que faz os aitos a el-rei,
ele me fez,
e tirou de minha aquela,
muito inda em que me pez,
que entrasse cá na capela
previcar um antremês.⁴⁶⁹

O entremez, como género, desenvolveu-se no nosso país sobretudo no último quartel do século XVIII. Curioso será notar que o período áureo do entremez em Portugal coincidiu com a fase da sua decadência no país vizinho. Ali, em 1778, foi proibida a circulação de entremezes por serem considerados vulgares e tão contrários aos princípios do Neoclassicismo então dominante. Obrigado a transformar-se para sobreviver, deu origem ao sainete e passou a constituir-se como um desfile de tipos sociais populares que representavam vários ofícios.

Mau grado os riscos que corremos quando generalizamos, podemos referir que os entremezes⁴⁷⁰ possuem traços comuns que os individualizam, como a extensão – são, geralmente, obras curtas (normalmente com 16 páginas, contrariamente ao que sucede com a comédia, por exemplo, que exhibe, em regra, 36 a 40 páginas) de um ato único composto por uma ou várias cenas até ao limite de doze, nem sempre indicadas graficamente, senão depreendidas pela entrada e/ou saída das personagens – e o recurso ao verso branco heptassilábico⁴⁷¹ e, frequentemente, à prosa. Na realidade, até ao século XVII, a regra ditava que os diálogos das peças teriam de ser escritos em verso, mais propícios à recitação. Porém, com o dealbar do século seguinte, dá-se preferência à prosa, como poderemos atestar pela observação da maioria dos folhetos que constituem o nosso *corpus*. Uma análise mais atenta desse conjunto de textos permite-nos verificar que ainda subsistem alguns folhetos que fazem alternar a prosa com o verso e mesmo outros que são unicamente fiéis ao verso. No entanto, sobretudo por volta da década de 80 da centúria que nos interessa, os textos são compostos seguindo a técnica do *palito métrico*. De acordo com esta estratégia de construção textual, os versos obedeciam não à contagem das sílabas métricas, mas, pelo contrário, à medição efetuada com recurso a um palito.⁴⁷²

O tema central comum a todos os entremezes é a passagem do engano ao desengano, através de vários episódios cómicos protagonizados por personagens que ora são vítimas das patranhas

⁴⁶⁹ *Compilaçam de todas as Obras de Gil Vicente*, Volume I, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984, p. 127.

⁴⁷⁰ Também designado por *pequena peça* ou *ato único*.

⁴⁷¹ Apesar desta opção, não raro observamos o uso do verso octossilábico e hendecassilábico, normalmente solto.

⁴⁷² A título de exemplo, cf. o *Entremez da Assembleia do Isque*, de 1784, ou o entremez *As Desordens do Peralta*, editado no mesmo ano.

dos outros, ora acabam por resolver a sua vida às custas de castigos nem sempre piedosos infligidos aos adversários. No final das peças, destaca-se, regra geral, a fórmula moralizadora, herdeira da máxima vicentina, *ridendo castigat mores*, que, nos entremezes, se consubstancia no que Marta Norton considera como «um humor ridicularizador e de forte pendor didáctico»⁴⁷³. Em regra, as más condutas das personagens são punidas, como aliás se exige de um teatro como o de cordel. Assim, acreditava-se ser possível demover os espectadores de agirem como aquelas personagens. Trata-se, em suma, de «um espelho fiel e transparente da realidade social de uma época»⁴⁷⁴ que se revela como

um quadro, ou melhor, uma comédia de costumes, primando por um tipo de linguagem coloquial, actualizada por uma série de tipos estilizados que, movendo-se em ambiente cómico, caíam por vezes na caricatura grotesca.⁴⁷⁵

Neste contexto, a descrição da realidade nacional levada a cabo por estudiosos como Fernando Peixoto encontra, indubitavelmente, ecos precisos nos folhetos que analisaremos na segunda parte do nosso estudo. A título exemplificativo, atentemos no excerto retirado da obra daquele historiador do teatro, interessante porque poderia servir de argumento a um número significativo de peças que estudaremos com particular atenção adiante:

Qualquer evento, por mais natural ou particular que fosse, um casamento, um nascimento, um pedido de noivado, tudo eram pretextos para festas e banquetes, como o eram a simples ida à ópera, ao teatro, à tourada ou ao auto de fé, já para não falar dos passeios e das caçadas. O maneirismo das falas e dos gestos atingia o exagero do ridículo, porque cada um tinha em si a sensação permanente de que estava a ser alvo dos olhares alheios e, portanto, a imagem tinha não apenas de ser a melhor, mas cultivada com sumptuosidade.

(...)

Era um século de ostentação sem suporte, como o era igualmente de contrastes e de oposições: às fronteiras sempre «apertadas» das censuras e dos «olheiros» inquisitoriais, do conservadorismo retrógrado das classes no poder, opunham-se os libertinos, os livres pensadores, aqueles que ardentemente desejavam um mundo novo e mais consoante com o desenvolvimento filosófico, científico, literário e cultural. À religiosidade e ao misticismo, opunha-se igualmente a sensualidade, que muitas das vezes aparecia disfarçada sob as vestes austeras da clerezia. O mundo – também e sobretudo em Lisboa – é um palco por onde desfilam e representam as mais díspares personagens.

(...) era a sociedade dos jardins e das carruagens, dos espelhos, dos perfumes, da maquilhagem e das cabeleiras, mas também a da boémia, da parasitagem, dos vadios, das prostitutas, dos frades e das monjas em fugas (nem sempre clandestinas) para noitadas de amor, dos mendigos e dos chulos.⁴⁷⁶

⁴⁷³ Marta Pinhal Neves Salazar NORTON, *Espelho de Vaidades: O Peralta e a Moda na Literatura de Cordel Portuguesa (1781-1789)*, Dissertação de Mestrado em Estudos Portugueses e Brasileiros, Porto, Faculdade de Letras, 2000, p. 7.

⁴⁷⁴ *Idem*, p. 10. A este propósito, José do Oliveira BARATA refere que «estamos na presença de um teatro que opta pela vinculação ao real.» («Algumas reflexões sobre a literatura teatral de cordel no setecentismo português», separata de *Miscelânea de Estudos em Honra do Prof. A. Costa Ramalho*, p. 391).

⁴⁷⁵ *Ibidem*.

Não esqueçamos que uma das características do teatro é precisamente a verosimilhança, o que nos permitirá, sem dúvida, conhecer a realidade setecentista – ou, pelo menos, a visão que dela faziam os dramaturgos – a partir da análise pormenorizada dos folhetos de cordel que seleccionámos, tarefa que intentaremos cumprir na segunda parte da dissertação.

Umbilicalmente unido à comédia, o entremez foi ganhando, ao longo do tempo, uma independência cada vez maior. O facto de possuir um «carácter episódico»⁴⁷⁷ dotou o entremez de «um espontaneísmo que o leva a aceitar os eventos do mundo, relatando-os, sem todavia procurar ordená-los ou dar-lhes unidade filosófica ou moral.»⁴⁷⁸ Mas a brevidade do entremez obrigou os escritores a conceber uma dramaturgia acelerada que os coagiu a apresentar sumariamente a situação ao espectador e a fornecer-lhe com rapidez uma série de situações que se precipitam num desenlace igualmente ligeiro. Neste universo abreviado, qualquer sugestão fornecida pelo dramaturgo provoca no espectador um conjunto de conotações de índole cultural e quotidiana que este interpreta de imediato. O entremez utiliza igualmente o cómico⁴⁷⁹ como uma das suas principais características, o que o aproxima da comédia, e socorre-se de uma linguagem popular que, associada ao uso frequente dos gestos, dos cantos e das danças, permite traçar um perfil caricatural das personagens-tipo que habitam os vários folhetos. Assim, o entremez emancipa-se e «acabará (...) por funcionar como verdadeiro “jornal representado” de uma sociedade onde cada entremez surge como pincelada de denúncia num quadro social contrastado.»⁴⁸⁰ No entanto, esta denúncia acaba por ser oferecida aos espectadores, mas evidencia uma transgressão ao nível da proporção, harmonia e decoro – tão caros aos géneros ditos *convencionais* – consubstanciando-se no ridículo das situações apresentadas, culminando sempre numa cena final de baile e canto ou de pancadaria.

Assim, o traço dominante do entremez é o fazer rir, associado à sátira – mesmo que ligeira – de vários aspetos da vida social, o que faz dele testemunho de uma época⁴⁸¹. De facto, a sátira só adquiriu uma relevância significativa no século XVIII, altura em que toma frequentemente como tema o atraso da sociedade portuguesa face aos ideais iluministas que já se tinham instalado noutros países europeus. Deste modo, a sátira passa a estar ao serviço daqueles que pretendiam uma verdadeira revolução mental auxiliada por um teatro que expunha os podres de uma sociedade

⁴⁷⁶ *História do Teatro Europeu*, pp. 193-194.

⁴⁷⁷ «Entremez sobre o Entremez», in *Biblos*, p. 394.

⁴⁷⁸ *Ibidem*.

⁴⁷⁹ Não esqueçamos que o ser humano foi, desde sempre, um *animal ridens*.

⁴⁸⁰ «Entremez sobre o Entremez», in *Biblos*, p. 395. O autor considera, pois, que o entremez se aproxima da *comédia de costumes*.

⁴⁸¹ Atentemos no que diz, a este propósito, Michel CORVIN: «[c]ontrairement à ce que l'on prétend parfois, cette représentation du monde n'est rien moins que réaliste.» (*Dictionnaire Encyclopédique du Théâtre*, p. 296). Está, assim, perfeitamente justificada a importância dos entremezes de cordel como testemunhos da realidade social de um povo.

inadaptada às transformações que ocorriam para lá dos Pirenéus e cujos ecos começavam a ouvir-se com maior insistência no nosso país. Deste modo, os entremezes não deixaram de eleger a realidade social da época como tema central das suas intrigas. Por isso, será frequente encontrar naqueles textos referências à conduta dos jovens rapazes e raparigas, bem como à vida de casados com as suas atribulações.

De facto, o cómico surge umbilicalmente associado ao entremez e, por isso, convirá, antes de prosseguirmos, tecer algumas considerações gerais sobre a importância do cómico e do riso no contexto da literatura de cordel.

Importante elemento da vida humana, o cómico e o riso foram tema central de um número significativo de obras, tendo inspirado, ao longo dos tempos, muitos pensadores, desde os filósofos gregos até aos intelectuais contemporâneos.

Apesar de, comumente, se associar cómico e riso, uma reflexão cuidada permitirá perceber que, para além de os dois fenómenos se aproximarem por uma relação de causalidade, é possível que um exista sem o outro. Por outras palavras, uma circunstância cómica pode não provocar riso e é possível rirmos de situações que nada devem ao cómico.

O grande estudioso do riso – Henri Bergson⁴⁸² – considera que rir é uma característica humana, apesar de a relacionar com o cómico:

(...) não existe cómico fora do que é propriamente humano. (...) Alguns definiram o homem como «um animal que sabe rir». Bem o poderiam ter definido também como um animal que faz rir, porque se o mesmo acontece com qualquer outro animal ou objeto inanimado é por semelhança com o homem, pelo sinal com que o homem o marca ou pelo uso que o homem dele faz.⁴⁸³

Deste modo, para provocar situações cómicas, será necessário que o homem se relacione com os outros, pois «[s]e nos sentíssemos isolados seríamos privados do cómico. Dir-se-ia que o riso tem necessidade dum eco.»⁴⁸⁴. E, mais adiante, acrescenta que «[o] nosso riso é sempre o riso dum grupo.»⁴⁸⁵. Por isso, para que ocorra, o riso obrigará a uma espécie de «entendimento prévio (...), cumplicidade com outros que riem, reais ou imaginários.»⁴⁸⁶. Assim entendido, o riso convoca para si mesmo uma importante função social, pelo que «deve preencher certas exigências da vida em comum, deve ter um significado social.»⁴⁸⁷. Face ao exposto, o teatro apropria-se, pois, do cómico para fazer cumprir a sua própria função social. Não esqueçamos, a título de exemplo, que o tópico tão querido a Gil Vicente, *ridendo castigat mores* encontra aqui o seu

⁴⁸² Cf. *O Riso – Ensaio sobre o Significado do Cómico*, Lisboa, Guimarães Editores, 1993.

⁴⁸³ Idem, p. 18.

⁴⁸⁴ Idem, p. 19.

⁴⁸⁵ Idem, p. 20.

⁴⁸⁶ *Ibidem*.

⁴⁸⁷ Idem, p. 31.

sentido⁴⁸⁸. É Lawrence Flores Pereira quem explica esta teoria ético-moral do cómico presente na comédia e, por arrastamento, no entremez:

Por sua natureza de humilhação, o riso é, para Bergson, uma bulha social pesada. No entanto, ele tem um carácter ambíguo, pois não pertence nem à arte nem à vida. De um lado, os personagens da vida real só podem ser cómicos se estiverem sobre um palco encenado; por outro lado, o riso, o prazer do cómico não depende tão somente de um princípio estético puro, desligado do mundo, mas está a este subtilmente relacionado, como que possuindo uma “segunda intenção”, segunda intenção essa que está relacionada à necessidade de humilhar, de corrigir, ao menos externamente.... É neste sentido que é permitido dizer que a comédia, em contraste com a tragédia, está bem mais próxima da realidade (...).⁴⁸⁹

Mais atento aos defeitos que às virtudes, o riso surgirá sempre que o teatro revele aspetos da miséria humana, por muito graves que sejam. Por exemplo, a velha que, marcada pela passagem inexorável do tempo, privada do discernimento que a impediria de comportar-se como uma adolescente inconsciente, sobretudo no que ao amor diz respeito, é alvo da chacota de todas as personagens e, certamente, arrancará risos e aplausos da plateia. Este e outros casos semelhantes conferem, como veremos, bastante dinamismo à intriga e acreditamos serem um dos principais responsáveis pelo enorme sucesso que os entremezes ganjaram na centúria de Setecentos, em Portugal.

Socorrendo-nos, mais uma vez, do exemplo acima apresentado, consideramos pertinente convocar, neste momento, os meios técnicos ao dispor do encenador para potenciar o cómico. Assim, na perspetiva de Freud, é possível referir, neste contexto, a imitação, a caricatura e a paródia, uma vez que «[o] cómico tem sua origem sobretudo na consciência de um gesto despropositado, ou desproporcionado ou ainda num traço físico que escapa à apreensão normal.»⁴⁹⁰. A nossa velha apresenta-se ridiculamente vestida junto de um grupo de rapazes que não se coíbem de a ridicularizar, uma vez que o traje que enverga não é, tanto na opinião das personagens como na dos espectadores, apropriado à sua idade. O facto de estar apaixonada e de o declarar abertamente concorrerá por certo no mesmo sentido. Muitas outras situações poderiam ser convocadas, mas optámos por reservar a segunda parte da dissertação para o fazermos com mais detalhe.

⁴⁸⁸ Ilustremos a nossa afirmação com um exemplo ventilado pelo próprio BERGSON:

Se Harpagon [personagem da comédia de Molière, *O Avaro*] nos visse a rir da sua avareza, não digo que se corrigisse mas dá-la-ia menos a conhecer ou mostrar-no-la-ia doutra maneira. Digamo-lo desde já: é sobretudo neste sentido que o riso «castiga os costumes». Ele faz com que procuremos imediatamente parecer o que deveríamos ser, o que nós, sem dúvida, acabaríamos um dia por ser verdadeiramente. (*O Riso – Ensaio sobre o Significado do Cómico*, p. 26).

⁴⁸⁹ Lawrence Flores PEREIRA, «O Cómico: Comentários sobre as Concepções de Propp, Freud e Bergson», in *Letras de Hoje*, Revista do Curso de Pós-Graduação em Linguística e Letras, v. 32, n.º 3, setembro de 1997, Porto Alegre, PUCRS, 1997, p. 18.

⁴⁹⁰ Idem, p. 22.

Em síntese, e convocando, mais uma vez, os estudos de Bergson, afigura-se-nos lícito considerar que «a comicidade está naquilo que se afasta do comum da sociabilidade»⁴⁹¹. Por isso,

é risível aquele personagem, por exemplo, cujo comportamento, independente da sua virtude ou não, choca um certo sentido que temos de propriedade comportamental. Atrás de todas estas teses está realmente a ideia de um registo próprio do senso comum, um registo que nem sempre se refere simplesmente a factos morais, mas também a elementos tão pequenos e desconcertantes como a construção apropriada de uma frase, a logicidade, etc..⁴⁹²

Contrariando todos aqueles que julgam que os autores da literatura de cordel são menores, Barata considera que, para a autonomização do género, «muitos bons autores contribuíram, pois não desdenharam em aceitar o novo domínio da criação teatral que agora se lhes oferecia.»⁴⁹³.

Enquanto os outros géneros se alimentavam das traduções e adaptações dos modelos estrangeiros, sobretudo franceses e italianos, o entremez destacava-se pela originalidade dos seus autores⁴⁹⁴ e talvez seja esta a chave do enorme sucesso que auferiu durante várias décadas⁴⁹⁵.

Fazendo apelo à sensibilidade dos espectadores, geralmente humildes, o entremez põe em cena personagens também elas populares: ali não cabem aristocratas nem clérigos; pelo contrário, vemos povoar a ação homens e mulheres do campo, pessoas anónimas e modestas, criados⁴⁹⁶, bem como pequeno-burgueses. Ao seu lado, surgem apenas médicos, boticários e advogados, profissionais que, graças ao ridículo e à sátira, eram capazes de ombrear com as restantes personagens e com elas interagir naturalmente.

A temática associada aos entremezes é bastante eclética, abarcando, por mais comezinhos, quase todos os aspetos da vida comum na sua vertente menos séria. Um dos temas centrais e mais profícuos abordados pelos entremezes setecentistas é o amor. Apesar de ser tratado com pormenor mais adiante, parece-nos lícito referir, desde já, que, regra geral, o amor surge caricaturado, ridicularizando-se as situações de enamoramento, as juras de amor eterno e a própria cerimónia de casamento. Na realidade, o tratamento dado ao amor sincero e puro estava reservado à comédia, nunca ao entremez, que preferia trabalhar o amor adúltero – normalmente condenado,

⁴⁹¹ Idem, p. 28.

⁴⁹² *Ibidem*.

⁴⁹³ «Entremez sobre o Entremez», in *Biblos*, p. 395.

⁴⁹⁴ Notemos que a maior parte dos entremezes chegou até nós anonimamente. Os diversos autores raramente arriscavam o seu prestígio ao assinarem as suas criações, pois os entremezes eram frequentemente considerados obras menores.

⁴⁹⁵ O sucesso – e importância – do entremez é tal que José de Oliveira BARATA refere que «[s]e um dos filões deu a *Clemência de Tito* ou a sumptuosidade arquitectónica de Mafra, a outra deixou-nos os entremezes populares ou a simplicidade da pequena igreja perdida no interior do país.» («Entremez sobre o Entremez», in *Biblos*, p. 398).

⁴⁹⁶ Atentemos na curiosa observação feita por Eugenio ASENSIO a propósito do papel dos criados no entremez: estas personagens «ascienden a héroes, o quizá a antihéroes, ocupando el centro del tablado.» («Introducción Crítica», p. 8). Na segunda parte do presente estudo, tentaremos ilustrar esta afirmação.

embora sem grande vigor –, capaz de gerar mais momentos hilariantes, e o amor diretamente relacionado com o que acontecia todos os dias, com personagens conhecidas de todos, como os velhos namorados, os simples e os lavradores e artesãos. A introdução daqueles episódios caricatos servia a apetência do povo pelos assuntos sentimentais protagonizados por personagens de baixa condição social com quem se identificava. Muitas vezes as cenas amorosas constituíam o cerne da ação do entremez, mas, num grande número de folhetos por nós consultados, os diálogos entre os apaixonados surgem tenuemente ligados à ação principal, o que nos leva a concluir da possibilidade de estes serem deslocados para qualquer episódio da obra em que encaixariam perfeitamente. Assistimos, com frequência, à transposição dos mesmos diálogos – com ligeiras mas inovadoras variantes – para peças diferentes, sem que isso perturbe o desenvolvimento da ação. Aliás, esta *transferência* de diálogos episódicos esteve na base da autonomização do entremez face a outros géneros, como afirma Eugenio Asensio⁴⁹⁷. Se, por um lado, o entremez assimilou diálogos pertencentes a outros géneros, por outro foi capaz de contar com o contributo das improvisações de talentosos atores que viam no entremez uma maior liberdade de movimentos, vedada à maior parte das comédias e tragédias daquela época. No entanto, a partir do momento em que o entremez se impôs como género autónomo, a improvisação dos atores deixou de fazer sentido, como anteriormente tinha acontecido com outros géneros.

A par do amor, vemos surgir outras temáticas com ele relacionadas, como os ciúmes, o ódio e a vingança. De igual forma, surgiram temas relativos à política da época: guerras, aniversários e casamentos reais. Raramente surgiam folhetos desprovidos de argumento. Estes eram usados apenas nas festas da realeza e não se revestem de grande interesse para o estudo que ora empreendemos. No entanto, de entre todos os enredos criados pelos dramaturgos, existe um que é usado até à exaustão, fazendo perigar a originalidade de alguns folhetos: o jovem galã que, impedido de ver a sua amada, pelo facto de esta se encontrar sob proteção do pai ou de um tutor velho, médico ou advogado, pede ajuda a um amigo, criado ou confidente, forjando ambos uma consulta para poder falar com a dama e com ela fugir ou casar.

A introdução de danças e canções no final das peças resulta da extraordinária apetência que as pessoas tinham por aquelas formas de expressão artística. Assim, em vez de terminarem com cenas de discussão e pancadaria – como muitos folhetos que conseguimos reunir –, os entremezes optavam por um final musical.

⁴⁹⁷ Citando Joseph E. GILLET, no artigo «An Easter-play by Juan de Pedraza», da *Revue Hispanique*, t. 81, 1935, p. 8, ASENSIO afirma que «el uso primitivo de la voz *entremés*, en su acepción dramática, parece pasar por tres momentos: 1. breve escena cómica desglosable (...); 2. una breve escena cómica orgánicamente desglosada (...); 3. una breve escena cómica desglosada y presentada separadamente (...).» («Introducción Crítica», p. 10).

Assistimos, em síntese, ao desfilar de uma grande variedade de temas, desde os clássicos aos religiosos, passando pelos históricos⁴⁹⁸. No entanto, todos os textos insistem numa análise aguda da vida quotidiana portuguesa, sem grandes preocupações metafísicas, cingindo-se, pelo contrário, a uma visão histórico-social e moral das relações humanas. Os folhetos pretendem transmitir uma imagem renovada da família de classe média ou pertencente a uma fidalguia decaída. Todos os aspetos suscetíveis de serem inusitados eram bem-vindos e compunham a trama de peças que procuravam afirmar-se pela novidade: nomes das personagens (muitos fazem adivinhar críticas ferozes que se confirmam ao longo da ação), idades menos próprias para comportamentos sociais ousados, vícios recorrentes e modas. Vários tipos são destacados: as mães casamenteiras, os velhos que pretendem companheiras jovens, os maridos atraídos, os peraltas, os graciosos, as sécias, os brasileiros, os invejosos, os pícaros, os médicos e os curandeiros, e muitos outros. Todas estas personagens desfilam nos entremezes e comédias, expondo os seus tiques, as suas manias. Fica, portanto, claro que o teatro setecentista tem como objetivo central fornecer uma visão caricatural da sociedade portuguesa em constante transformação, com uma intenção fundamentalmente moralizadora, defendendo a simplicidade e a espontaneidade. Todas as temáticas abordadas têm em comum o facto de agradarem ao *gosto* público. Assim, tendo em vista o sucesso das obras, tratavam-se temas relacionados com a mitologia ou, principalmente, com factos da

⁴⁹⁸ A este propósito, João David PINTO-CORREIA afirma que os temas da literatura de cordel são aproveitados da tradição, o que evita o seu desaparecimento; por outro lado, um grande número de folhetos trata episódios seus contemporâneos, sobretudo aqueles capazes de agradarem a um público com apetências sensacionalistas (em voga a partir da segunda metade do século XVIII). Deste modo se justificam as palavras do autor:

[A] monotonia temática, que por mais de uma vez já foi invocada para justificar um menor interesse pelo estudo da literatura de cordel, é apenas aparente, como a querer confirmar o duplo e complementar eixo de análise que o século XVIII sempre nos propõe. Diversificada entre folhetos que nos falam de relações de monstros, práticas fantásticas, dissertações joco-sérias sobre os mais variados assuntos, prognósticos lunares perpétuos, epístolas e diálogos, avulta, no entanto, a produção teatral. («Literatura de Cordel», in *Dicionário Enciclopédico da História de Portugal*, vol. II, p. 248).

Mais adiante, refere que

a escolha do tema afigurava-se fundamental não podendo surpreender que os núcleos temáticos preferidos para “dramatizar” fossem buscados quer no mundo dos mitos, quer na realidade próxima ou passada. Temas do mundo quotidiano, evocações do mundo religioso, histórico, mitológico, cavaleiresco, episódios da vida contemporânea, histórias e lendas antigas, reais ou fantásticas, constituíam o precioso repertório guardado no “armazém” temático a que todos recorriam. (idem, p. 237).

Ainda a este propósito, veja-se a posição de Teófilo BRAGA, que afirma que

a literatura popular apresenta-nos no século XVIII um fenómeno de revivescência importante; não só se conservam no gosto do povo os velhos autores das folhas volantes, Gil Vicente, Afonso Álvares, Baltasar Dias (...), como também novos escritores surgem dotados desse segredo mágico de se fazerem ouvir pela alma ingénua da multidão: tais são pela sua ordem António José da Silva, Alexandre António de Lima, Diogo da Costa, José Daniel, António Xavier e Jerónimo Moreira de Carvalho. (*O Povo Português nos seus Costumes, Crenças e Tradições*, Vol. II, p. 332).

Esta situação permite-nos verificar a existência de uma nova unidade: a unidade temática. Esta, associada à ação, constitui o eixo orientador da evolução dramática. Assim, para José Oliveira Barata,

o primado da acção, servindo o argumento temático preestabelecido, permitia ao dramaturgo, agora livre do respeito pelas unidades de tempo e lugar, fazer rumar a imaginação do espectador para os mais diversos domínios. («A dramaturgia portuguesa seiscentista e setecentista: uma encruzilhada de influências», in *História da Literatura Portuguesa*, vol. 3, p. 255).

realidade conhecida dos leitores. José Oliveira Barata dá-nos a conhecer o «repertório temático»⁴⁹⁹ utilizado pelos dramaturgos setecentistas: «[t]emas do mundo quotidiano, evocações do mundo religioso, histórico, mitológico, cavaleiresco, episódios da vida contemporânea, histórias e lendas antigas, reais ou fantásticas»⁵⁰⁰. De facto, associado à necessidade de instruir, o objetivo central do teatro de cordel deverá ser o de agradar ao seu público, entretenendo-o. A prová-lo, poderemos citar as palavras de José Daniel Rodrigues da Costa, famoso autor de folhetos de cordel que, no texto introdutório dedicado a Theotonio Gomes de Carvalho, destinatário do seu *Theatro Comico de Pequenas Peças*, editado em 1798, afirma:

Instruir, e deleitar são os dois pólos, em que gyra o estudo, e a pertença (*sic*) de todos os Poetas, e muito mais a dos Comicos. Tem estes por fim, como VOSSA SENHORIA não ignora, o licito entretenimento do Povo, contra cujos vícios em geral ao mesmo tempo desparão (*sic*) os tiros da sua pública reprehensão, e instructiva censura. Este he o motivo porque, entendendo muitos viciosos, que ou da lição de Comedias, ou das representações Theatraes, sahisse unicamente divertidos; vierão contra a sua mesma expectação muitas vezes a ficar de todo reformados, e corrigidos.⁵⁰¹

A mesma ideia é reforçada a seguir, no texto dedicado ao leitor:

(...) espero [que esta obra] seja util, e agradável ao Leitor; porque este genero de Obras encaminha docemente os homens á virtude, divertindo os animos com a jocosidade, e pintando a fealdade dos vicios, sem scandalizar os individuos, pois que

De hum cópo de agua a gente se estimula,
Botado por querer neste, ou naquelle,
Mas grossa chuva, que não faz escolha,
Ninguem a estranha, porque a todos molha.⁵⁰²

Não devemos esquecer ainda que o teatro de cordel português do século XVIII recebeu influências várias que o foram enriquecendo. Podemos descobrir naquelas manifestações artísticas laivos do teatro vicentino⁵⁰³, resquícios da famosa *commedia dell'arte*, interferências do teatro espanhol de Seiscentos (sobretudo na primeira metade do século XVIII, como vimos), marcas da poética dramática do italiano Goldoni, cujas peças abordavam, com originalidade, assuntos do quotidiano, como a educação das mulheres e o seu papel social, aproveitados com entusiasmo pelos autores do teatro de cordel setecentista, como veremos adiante com detalhe. De facto, as peças deste autor, consideradas decentes e moralizadoras, foram autorizadas pela censura a circu-

⁴⁹⁹ Idem, p. 255.

⁵⁰⁰ *Ibidem*.

⁵⁰¹ *Theatro Comico de Pequenas Peças*, p. 4.

⁵⁰² Idem, p. 8.

⁵⁰³ Não devemos cair na tentação de ver no cordel setecentista apenas um prolongamento dos modelos vicentinos. Ele deve muito à tradição da escola de Gil Vicente (prestigiante e eficaz em termos de construção espetacular), mas não unicamente.

lar em Portugal, por se acreditar que elas constituíam um exemplo do que o teatro educativo deveria ser, na época. Esta situação leva, pois, José da Costa Miranda a questionar:

(...) não teriam derivado de um teatro goldoniano hoje tão bem definido já e, então, tão conhecido e estimado, algumas das salientes características com que se andou adornando, com que se vitalizava, e se singularizava, o português “teatro de cordel”, setecentista ou oitocentista?⁵⁰⁴

E, de seguida, responde, afirmando que «espontaneamente, o nome de Goldoni não se dissociava desse “teatro de cordel”».⁵⁰⁵ Nesta época, as traduções desempenharam um papel importante no êxito do cordel entre nós. Muitas vezes, os textos traduzidos não exibem o nome do tradutor. A maior parte das obras preferidas do público português foi escrita no estrangeiro. Para além do citado Goldoni, surgem obras de Corneille, Metastásio, Molière e Voltaire, simplesmente traduzidas ou adaptadas à realidade nacional. Em suma, o século XVIII foi uma época determinada pelas constantes influências estrangeiras ao nível cultural, literário e social, pela apropriação de temáticas variadas, pela rápida disseminação de conceitos populares ou popularizantes, que esbarram com vindicações críticas de pendor (pseudo)erudito.

Um terceiro traço caracterizador da literatura dramática de cordel tem a ver com uma tendência recorrente para obliterar a marca particular de um escritor em favor de um colectivismo uniformizador dos cânones poéticos, épicos e, sobretudo, dramáticos, seguindo uma das características mais marcantes do barroco português. Esta propensão acabava por provocar uma visível uniformidade em termos temáticos e estilísticos. No que diz respeito apenas ao cordel, é legítimo considerar, sob este aspeto, que o anonimato caracterizador de grande parte dos folhetos impressos no nosso país beneficiou as manifestações marginais que acabavam por funcionar como veículo preferencial das críticas institucionais dirigidas, em tom de paródia, a certos clichés de cariz literário que enformavam, nas palavras de Oliveira Barata, a «cosmovisão do homem cultural barroco».⁵⁰⁶ Muitos autores de obras de cordel decidiram manter o anonimato ou dar preferência a um pseudónimo⁵⁰⁷ tão elaborado que, dificilmente, deixa vislumbrar marcas do seu autor ou ainda de pendor jocoso (por exemplo, os pseudónimos Silvestre Silvério da Silveira e Silva, Matúcio Matoso Matos da Mata ou Pantaleão Pato Pires Pinto). As razões dessa preferência poderão ter a ver com uma tentativa de ludibriar a censura⁵⁰⁸ ou com o receio de perder o prestí-

⁵⁰⁴ *Estudos Luso-Italianos – Poesia Épico-Cavaleiresca e Teatro Setecentista*, p. 332.

⁵⁰⁵ *Ibidem*.

⁵⁰⁶ «Algumas reflexões sobre a literatura teatral de cordel no setecentismo português», separata de *Miscelânea de Estudos em Honra do Prof. A. Costa Ramalho*, p. 388.

⁵⁰⁷ A título de exemplo, Carlos NOGUEIRA cita o nome do adaptador-dramaturgo Francisco Luís Ameno, que ficou conhecido pelos originais pseudónimos de Fernando Lucas Alvim, Lucas Moniz Cerafino, Nicolau Francez Siom e até D. Leonor Tomásia de Sousa e Silva. (Cf. *O Essencial sobre a Literatura de Cordel Portuguesa*, p. 48).

⁵⁰⁸ A este propósito, Laureano CARREIRA refere o seguinte:

gio literário adquirido, entretanto, com a publicação de outras obras tidas como mais *sérias*. De entre os que se *atreveram* a assumir as suas obras, contamos com nomes de profissionais qualificados como médicos, advogados, professores, padres ou militares. O seu contributo foi imprescindível para prestigiar a literatura de cordel. No entanto, a maioria dos textos é dada à estampa anonimamente, como vimos, ou mantém o nome do seu autor, sobejamente conhecido, quando se trata de traduções. Um significativo número de obras⁵⁰⁹ resulta, porém, de adaptações, por vezes apressadas, ou de ousados plágios que, mantendo o título original e bastante conhecido, eram facilmente vendidas. Estas práticas eram, contrariamente ao que se verifica atualmente, bem aceites; faltava o desenvolvimento das noções de propriedade intelectual e de direitos de autor para salvaguardar as obras originais. Mesmo as traduções eram consubstanciadas, regra geral, em adaptações que se desviavam notoriamente do original, de acordo com a formação estética e a intenção daqueles que se dedicavam à adaptação. Aplica-se a esta situação a conhecida expressão *traduttore traditore*, uma vez que os tradutores adulteravam o texto original para cederem às pressões do ritmo cénico e do público a que as obras se destinavam. Adaptavam-se, assim, as peças *ao gosto português*, sofrendo cortes e transformações do texto que, em grande parte, comprometiam a coesão e, muitas vezes, a coerência daquele. A análise dos folhetos que nos propomos realizar permitirá uma visão mais precisa acerca deste *gosto* nacional⁵¹⁰. O trabalho dos tra-

De todos os tempos, autores, impressores e livreiros, ou vendedores, tentaram subtrair-se à fiscalização da censura, e com o risco permanente da perda da liberdade. (*O Teatro e a Censura em Portugal na Segunda Metade do Século XVIII*, p. 41).

E fala de «processos de rusgas colectivas a impressores e livreiros» (*ibidem*). Na mesma linha seguem as palavras de Fernando PEIXOTO:

Teatro de crítica, é por vezes tão contundente que os seus autores, alguns de inegável qualidade literária, tiveram de refugiar-se no anonimato, sob pena de estagiarem nos calabouços pombalinos ou, mais tarde, sob os esbirros de Pina Manique. (*História do Teatro Europeu*, p. 194).

⁵⁰⁹ De facto, eram muitas as obras reproduzidas com frequência nas principais tipografias portuguesas, como atestam os folhetos de cordel setecentistas, como, por exemplo, o *Novo Entremez Intitulado Os Desprezos de hum Filho Peralta a seu Pai, ou Sophismas, com que Enganou a Criada*, publicado no ano de 1789, na Officina de Antonio Gomes, voltando a sair, no ano de 1792, desta vez editado pela Officina de Francisco Borges de Sousa.

⁵¹⁰ José Mascarenhas apresenta um elenco exaustivo das adaptações a que eram sujeitas as peças de teatro de cordel, no século XVIII. Pelo seu interesse e pela demonstração de cada item que tentaremos ilustrar com a análise detalhada dos folhetos seleccionados adiante, considerámos pertinente a sua inclusão na íntegra:

Tentaremos sintetizar, pois, de que adaptação estamos a falar:

- introduzir dois ou três graciosos, à maneira do teatro espanhol, frequentemente criados chocarrões, de vida desbragada, viciosos na linguagem e no comportamento cénico, como forma de cativar um público heterogéneo, ainda muito influenciado pela comédia espanhola de capa e espada;
- deslocar, para a nomenclatura nacional, localidades de outros países (...);
- alterar nomes de personagens estrangeiras, procurando correspondentes portugueses ou simplesmente outros nomes com maior associação cômica;
- introduzir novas cenas, cortar extensão de solilóquios ou diálogos mais longos ou, ainda, aumentar as falas de determinada personagem, dando-lhe um maior peso dramático, solilóquios próprios e outras contracenias;
- separar, de um lado, escritores e intelectuais que tentam trazer para Portugal, através da tradução literal, obras de grandes escritores estrangeiros, com especial incidência, italianos, espanhóis, ingleses e, em menor grau, os franceses Molière e Voltaire, traduções cultivadas por Frei Lucas de Santa Catarina, Cândido Lusitano, Teotónio Gomes de

dutores e adaptadores estava, na maior parte das vezes, facilitado, na medida em que a impressão era efetivada após uma série de representações. Assim, notamos evidentes preocupações do tradutor com a representação, o que não acontecia na versão original. Eram frequentes os cuidados com a tradução das didascálias ou com o ritmo e a rima dos versos para facilitar a representação, concorrendo para a adaptação ao citado gosto português. Convém não esquecer que esta recorrente adaptação das peças estrangeiras não é inocente e encerra dados importantes para uma análise sociológica e política do século XVIII, como atesta Christine Zurbach:

A tradução de acordo com o denominado “gosto português” e, de maneira contraditória e ambígua, a expressão da aceitação do novo, não na sua totalidade, nem na sua alteridade, mas deixando transparecer uma evidente rejeição ou não aceitação dos elementos que não deseja (ou não pode?) integrar na sua tradição. (...) Encontrámos razões de ordem moral e política ou ideológica que possam esclarecer algumas opções patentes nas traduções.⁵¹¹

De acordo com a autora, os tradutores / adaptadores das peças de teatro do século XVIII encarregavam-se de eliminar qualquer indício que pudesse inviabilizar a representação ou edição por parte dos censores, pois sabiam que, se o não fizessem, o próprio tribunal censor acabaria por tratar do assunto. Como vemos, rigor e tradução não combinam, assim como tudo o que diz respeito à impressão dos documentos. Inocêncio refere, por exemplo, a propósito da impressão das peças de Nicolau Luís da Silva, que, a maior parte delas,

Carvalho, D. José Barnosa, Cruz e Silva, Reis Quita, João Xavier de Matos, entre outros e, do outro, tradutores/adaptadores, escriturados ou assalariados texto a texto, ligados a companhias ou a salas de teatro, como o próprio Nicolau Luís e os demais *escritores* daquelas salas;

– ignorar na edição, frequentemente, o nome do autor estrangeiro a que se refere a obra, mas também, de igual forma, o nome do tradutor/adaptador;

– traduzir prosa para verso e vice-versa, e alterar a medida do verso;

– adaptar, às exigências da censura, os diálogos, as temáticas e o enredo de tudo o que pudesse ser motivo de recusa censória, expurgando questões do foro religioso ou político. (*La Bella Selvaggia de Carlo Goldoni na Versão Setecentista de Nicolau Luiz da Silva*, pp. 50-51).

A propósito do facto de não constar o nome do tradutor nas peças que sofreram a sua intervenção, cumpre-nos acrescentar que, noutros casos, mais raros, surge o nome do responsável pela tradução no frontispício da obra editada, ou então no manuscrito enviado à censura. Existem, ainda, algumas obras traduzidas cujo tradutor é unicamente conhecido pela referência que dele é feita pelo próprio censor. Deste modo, podemos verificar que não existe um modelo padrão no que diz respeito às indicações relativas aos tradutores, em tudo semelhante ao que acontece com os autores.

Marie-Noëlle CICCIA aventa uma justificação para o facto de permanecer anónima a maior parte dos folhetos de cordel traduzidos:

(...) on peut avancer des hypothèses telles que celle de la prudence vis-à-vis de la censure, la crainte de la satire de la part d'autres congénères jaloux ou aigris ou plus simplement la coutume (ce dont je doute). Il est pourtant quelques rares traducteurs ayant osé apposer leur nom au titre de leur traduction. (*Le Théâtre de Molière au Portugal au XVIII^e Siècle*, p. 425).

⁵¹¹ Christine ZURBACH, «Presença do teatro italiano do século XVIII no repertório teatral contemporâneo», in Leonor da Fonseca Pimentel. *A Portuguesa de Nápoles (1752-1799)*, Lisboa, Livros Horizonte, 2001, p. 195.

têm sido reimpressas (sempre em péssimo papel, com tipos safados, e acumulando-se novos e grosseiros erros tipográficos sobre as edições anteriores, como destinadas a ser vendidas por vil preço à gente do povo, que quase exclusivamente se recreia com esta sorte de leitura).⁵¹²

As peças de José Daniel Rodrigues da Costa tiveram sorte semelhante. É o próprio autor quem o assume, no texto dedicado ao leitor do *Theatro Comico de Pequenas Peças*, de 1789, o que justifica o empenho em publicar as suas próprias obras como forma de combater a indevida apropriação das mesmas por terceiros:

Esta aragem de favor, que excitou a certos ambiciosos, costumados a negociar com o alheio, a imprimillas (*sic*), e reimprimillas (*sic*) avulsas furtivamente, e sem meu consentimento, certos na esperança do lucro; me animou a mim a organizar esta collecção (...).⁵¹³

Com o intuito de ilustrar o que acima ficou expresso no que diz respeito à atividade da censura face aos folhetos de cordel que solicitavam licença de impressão, consideremos, ainda que brevemente, e apoiados nos preciosos contributos de Laureano Carreira⁵¹⁴, o caso de dois documentos: um folheto proibido pela censura e posteriormente impresso – o *Entremez A Doutora Brites Marta* (1783) – e um manuscrito de teatro liminarmente proibido – o *Novo Entremez do Estudante Macaco*⁵¹⁵. As temáticas abordadas em cada um deles, a emancipação da mulher que opta por não casar e o adultério, respetivamente, seriam mais que suficientes para lhes serem negadas, por parte da Mesa, as licenças necessárias. No entanto, a história destes textos assume contornos muito mais sinuosos, como veremos de seguida.

O *Entremez A Doutora Brites Marta*, escrito pelo ator e dramaturgo Pedro António Pereira, foi publicado pela primeira vez em Portugal no ano de 1783. Esta afirmação levar-nos-ia a pensar, certamente, que a obra tinha seguido todos os procedimentos que se lhe exigiam. Porém, a pesquisa dos pareceres da Real Mesa Censória desvenda uma outra realidade: em 1771, António Pereira de Figueiredo assinou um parecer desfavorável à publicação do texto:

O entremez que tem por título *A Doutora Brites Marta*, eu o acho, por uma parte, demasiada-

⁵¹² Inocêncio Francisco da SILVA, *Diccionario Bibliographico Portuguez*, Tomo VI, Lisboa, Imprensa Nacional, 1862, p. 275.

⁵¹³ *Theatro Comico de Pequenas Peças*, p. 8.

⁵¹⁴ Referimo-nos, neste caso, à já citada obra *O Teatro e a Censura em Portugal na Segunda Metade do Século XVIII* a que recorremos com frequência para tratar os temas relacionados com a censura. Deste modo, optámos por, modestamente, nas linhas que se seguem, atualizar as reflexões do famoso investigador (que transpomos para o nosso trabalho), a partir das pesquisas que efetuámos aquando da preparação da presente dissertação.

⁵¹⁵ Estas considerações fazem parte de uma comunicação intitulada «Teatro de Cordel e Censura em Portugal: contributos para a compreensão das suas complexas relações na segunda metade do século XVIII», por nós apresentada ao *I Encontro do Grupo de Estudos Lusófonos* (GEL), que decorreu nos dias 26 e 27 de setembro de 2011, na Faculdade de Letras da Universidade do Porto, subordinado ao tema *Por Prisão o Infinito: censuras e liberdade na literatura*.

mente chulo e indecente e, por outra, nada instrutivo, e ao mesmo tempo com pouca graça, pelo que o julgo indigno de se imprimir. Lisboa, 27 de Maio de 1771. António Pereira de Figueiredo

Foram do mesmo parecer os senhores adjuntos abaixo assinados.

Frei Luís do Monte Carmelo

Frei Francisco Xavier de Santa Ana⁵¹⁶

A justificação para o *chumbo* do entremez é dada pelo censor: «demasiadamente chulo e indecente e, por outra, nada instrutivo, e ao mesmo tempo com pouca graça». Vejamos até que ponto estas afirmações podem ser consideradas válidas. Apesar de a linguagem não ser primorosa e tender para o registo popular e de a ação revelar pouca coerência, a mensagem que o autor do referido texto pretende fazer passar afigura-se bastante inócua: a insistência de um pai junto da filha para que ela case. Esta prefere dedicar-se aos seus livros a sujeitar-se à autoridade de um marido. O velho pai não é capaz de conceber tal opção de Brites e, por mais que tente apresentar-lhe os benefícios do matrimónio, ela não muda de ideias. A maior parte da peça ocupa-se dos pretendentes rústicos que, rejeitados por Brites, são obrigados a resignar-se. Após um acidente na cozinha, Brites é salva por um marujo. Convencida de que lhe deve a vida, decide casar com ele. De forma abrupta, a peça termina.

Assim, se podemos concordar com o censor no que respeita à pouca graça da peça, a nossa opinião diverge quanto à indecência do texto e ao seu alegado carácter *chulo*. De acordo com o dicionário de Bluteau, *chulo* é o indivíduo «que diz graças, mas com frase baixa, ou com alguma velhacaria»⁵¹⁷. Não conseguimos encontrar expressões, no texto, que justifiquem verdadeiramente o uso de tal adjetivo. Aquelas que poderiam ser tidas, no máximo, como deselegantes não se assemelham ao vocabulário usado em tantas outras peças que obtiveram licença de impressão.

⁵¹⁶ Todas estas informações e as seguintes (que nos escusámos de assinalar) foram recolhidas nas caixas dos ANTT, RMC. Por comodidade, atualizámos a grafia dos documentos.

⁵¹⁷ Rafael BLUTEAU, *Diccionario da Lingua Portuguesa*, Tomo Primeiro, Lisboa, na Officina de Simão Thaddeo Ferreira, Anno M. DCC. LXXXIX, p. 270.

N.º 57.
ENTREMEZ
DE
BRITES MARTA

PESSOAS:

<i>Marcos.</i>	<i>Pascoal.</i>
<i>Brites sua filha.</i>	<i>Ambrozio.</i>
<i>Pança , criado de Marcos.</i>	<i>Marçal.</i>

Sabe Marcos , e Brites.

Brites. **M** Eu Pai , não me mortifique ,
Porque eu cazar não pertendo.
Marc. Filha , vê que o matrimonio
He do mundo o mais selecto :

Elle faz faltar os moços,
Tambem encrespar os velhos.

Brit. Não se cance , meu Paizinho ,
Porque eu cazar-me não quero.

Marc. Repara que estão chegando
D. Pascoal dos Marmellos ,
Ambrozio do Caramujo ,
E D. Marçal dos Oiteiros ,
Para delles escolheres
O que for mais de teu geito.

Brit. Não meu Pai , não tenho genio
De estar aturando hum homem
A ralhar hum dia inteiro :
Se elle fosse embarcadoço ,

A

E que

Atentemos, por exemplo, no discurso do pai de Brites quando, no início da cena I da versão manuscrita, sujeita a parecer censório, tenta convencer a filha a casar:

Marc. Filha, vê que o matrimónio
É do mundo o mais seletto;
Ele faz saltar os moços,
Também encrespar os velhos (...).⁵¹⁸

Se as expressões [fazer] *saltar os moços* e *encrespar os velhos* são *chulas e indecentes*, que dizer daquelas que foram acrescentadas à edição de 1783? A autorização concedida para publicação naquele ano partiu de uma opinião totalmente oposta. Notemos, pois, que, ao compararmos o manuscrito apresentado à Mesa com a versão impressa da peça, sobressaem frases acrescentadas às intervenções das personagens, essas muito mais grosseiras:

Marcos. Filha, vê que o Matrimonio
He do Mundo o mais felecto;
Elle faz saltar os moços (*sic*),
Tambem encrespar os velhos:
Aqui estou eu desta idade,
Já careca sem cabelo,
Com trinta fontes no corpo,
Que todo o anno estão correndo,
E em me fallando em cazar
Dou mais saltos, que hum bezerro.
E me ponho a lamber todo,
Fazendo trinta requiebrs.⁵¹⁹

Se não considerarmos a hipótese de o texto ter sido acrescentado *a posteriori*, prática, aliás, comum em Setecentos, será difícil perceber por que motivo a peça foi autorizada, sendo o texto mais *chulo* e *indecente* que a versão anterior. Para além disso, a questão sensível de uma rapariga que não quer casar, preferindo dedicar-se ao estudo, contraria os preceitos setecentistas segundo os quais todas as raparigas solteiras nutrem o irrefreável desejo de casar. Será sinal da mudança dos tempos a convivência com as primeiras tentativas de emancipação feminina ou apenas uma distração da Mesa Censória para autorizar a impressão do manuscrito depois de contra ele se insurgir?

Não podendo afirmar que a peça atenta contra a moral religiosa, teremos, pois, de considerar que ela é apenas um exemplo da flutuação de opiniões que a Mesa revela, na medida em que, numa segunda apresentação, o mesmo manuscrito obtém as licenças necessárias:

⁵¹⁸ *Novo Entremez da Doutora Brites Marta*, p. 1.

⁵¹⁹ *Idem*, pp. 1-2.

[Conferência de 25 de Janeiro de 1780]

Ao mesmo deputado um requerimento de António José da Silva Nobre, com a comédia *Inconstâncias da fortuna* e cinco entremeses, *Brites Marta*, O esposo fingido, *Os malacuécos*, *A romaria*, *Os amantes jocosos*, para imprimir.

Veio tudo em 12 de Fevereiro de 1780. Podem representar-se.

Conferência de 19 de Outubro de 1780

Ao deputado António de Santa Marta Lobo da Cunha um requerimento de António José da Silva Nobre com duas comédias, *Tributos da Mocidade* e *Aspásia na Síria*, e três entremeses, *Esposo fingido*, *A romaria* e *Brites Marta*, tudo para imprimir.

Vieram em 16 de Novembro de 1780. Aprovadas menos *Aspásia na Síria*, que não veio.

Em síntese, o que se nos afigura mais importante neste folheto é o facto de os poderes instituídos, neste caso a censura, terem de aprender a conviver com formas de conceber a sociedade (na situação presente, a relação da mulher com o matrimónio e a formulação da hipótese de esta ficar solteira). Como veremos em pormenor na segunda parte do estudo que tentamos realizar, a mulher setecentista vê o casamento como o corolário da sua realização pessoal. Por esse motivo, a maior parte das peças de teatro de cordel da época refere a vontade imensa das raparigas em casar. Apesar de acabar por contrair matrimónio, Brites fá-lo com quem escolheu para marido, demonstrando firmemente que é dona do seu destino e que, por isso, não tem de sujeitar-se às determinações de seu pai.

Exemplo da intransigência com que a censura atuava, por vezes, sobre os manuscritos que solicitavam licença de impressão é o *Novo Entremez do Estudante Macaco*. O requerimento para obtenção da licença de impressão foi apresentado no dia 31 de janeiro de 1771. O despacho para o censor foi imediato:

Manda el-rei nosso senhor que o padre mestre António Pereira veja o entremez de que esta petição trata, e o venha relatar com seu parecer.

Mesa, 31 de Janeiro de 1771

Bispo de Lacedemónia

Bispo de Bragança

Sá

Senhor, Diz Luís António da Silva que ele pretende imprimir o entremez que apresenta, e porque o não pode fazer sem licença de Vossa Majestade, pede a Vossa Majestade lhe faça mercê da licença de que necessita.

Espera receber mercê.

Chegou, igualmente, até nós o registo de entrada do referido entremez:

Conferência de 31 de Janeiro de 1771

Em o dia acima entregou Luís António da Silva um entremez intitulado *O macaco*.

O despacho do censor não demorou a ser tornado público:

Veio em 4 de Fevereiro de 1771. Suprimido por ordem da Mesa.

Atentemos na justificação apresentada pela mesa para proibir liminarmente o folheto:

O entremez, que tem por título O Estudante Macaco, é por todos os princípios indigno de se imprimir e ainda de se representar, porque além de insulso e inverosímil, é escandaloso e blasfemo. O assunto é uma mulher casada que às escondidas do marido tratava com um estudante, e sucedendo bater o marido à porta, quando os dois amantes estavam desfrutando o divertimento a que o mesmo marido dera ocasião com a sua ausência, o estudante, por conselho da amiga, se finge santo, e pondo-se em cima de uma banca como em altar, dali fala à sua devota, dali a abraça, dali lhe promete o seu favor contra o marido. E ela, em correspondência, se oferece ao fingido santo, para tudo o que for do seu gosto, dizendo entre outras orações a seguinte:

Meu peito para descanso, E o meu corpo para altar Vos dedico, Santo meu.

Não é necessária maior reflexão para se conhecer a petulância do autor do entremez e a leveza de quem pediu licença, para ele se imprimir. Lisboa, 4 de Fevereiro de 1771.

António Pereira de Figueiredo

Frei Joaquim de Santa Ana e Silva

Frei João Baptista de São Caetano

À luz da época em que a peça foi escrita, o seu autor, nas palavras de Laureano Carreira, apenas poderia ter apresentado o pedido de licença de impressão por grande «coragem»⁵²⁰ ou simples «ingenuidade»⁵²¹. Conforme se depreende do parecer dos censores, a peça desrespeita a Igreja como instituição sagrada, concebendo a santidade como algo desprezível. Acusado de blasfemar, o autor do entremez não pôde publicar a obra, como seria o seu propósito. Se atentarmos em algumas passagens do manuscrito, facilmente compreendemos que a história de um marido enganado pela mulher, núcleo central da ação dramática, encerra uma acérrima crítica à Igreja: o Estudante, personagem central da peça, disfarça-se de Santo para poder usufruir livremente dos favores sexuais da Mulher, sem que o marido desta suspeite. Notemos que a personagem feminina tem o nome de Madalena, talvez a querer fazer recordar a conhecida personagem bíblica de Maria Madalena, também ela pecadora.

⁵²⁰ *O Teatro e a Censura em Portugal na Segunda Metade do Século XVIII*, p. 257.

⁵²¹ *Ibidem*.

É a Mulher quem recebe o Estudante em sua casa e lhe declara o seu amor. O idílio amoroso parecia correr bem não fora a chegada repentina do marido. Aterrorizados com o que poderá suceder a ambos ao serem descobertos, é a Mulher quem tem a ideia de disfarçar o amante de Santo, colocando-o num altar, enquanto ela se ajoelha a seus pés, fingindo rezar. Apesar de ficar espantado com tal aparato, o marido não consegue perceber logo que tudo aquilo que vê não passa de pura encenação. E será mesmo à sua frente que o Estudante disfarçado e a Mulher adúltera trocam carícias. O marido, porém, começa a desconfiar daquele Santo tão *sui generis*.

Assustados e temendo a ira do marido desconfiado, Madalena e o Estudante pensam numa forma de continuar a enganá-lo. Mais uma vez é ela quem engendra outra artimanha. Desta feita, quer que o amante se disfarce de macaco. As peripécias continuam até que o marido, no final da peça, descobre todos os enganos e pretende dar uma lição aos dois amantes, batendo-lhes com um pau.

Aparentemente ingénua, a peça encerra, como vimos, uma crítica acérrima aos poderes religiosos instituídos e, por isso, poderá corromper os costumes do povo que dela tiver conhecimento. Laureano Carreira resume, assim, a *periculosidade* deste texto:

(...) parece-nos ser o próprio sentimento religioso do povo que aqui é posto em causa. Pois não acreditou o vilão no primeiro boneco com forma de Santo que lhe apareceu? Não acreditou ele no mesmo boneco com forma de macaco? Não é isto sugerir que finalmente as pessoas acreditam em tudo o que se lhes põe à frente dos olhos? Sem dúvida que perante os respeitáveis padres e frades revedores da RMC um tal entremez era altamente nocivo, pois autorizá-lo equivaleria a tolerar aquela espécie de amálgama de sagrado e profano, cuja coexistência redundava em ridículo para o primeiro.⁵²²

Em síntese, será lícito considerar que, ativada sempre que um poder totalizante se sentisse ameaçado, a censura iria repor a ordem, a *sua* ordem, notemos, castigando o pagão, o herege, o insubordinado, o ameaçador. Qualquer atentado à moral era rapidamente neutralizado. A intensidade da sua intervenção era ditada pelo grau de totalitarismo do poder instituído. O período de maior intervenção foi aquele em que as ideias revolucionárias começaram a proliferar um pouco por toda a Europa. Adultério, perversão religiosa, apoucamento da autoridade régia, insubmissão dos filhos relativamente à vontade dos progenitores eram considerados motivos mais que suficientes para fazer soar o alarme censório e alimentar uma política de deliberada condenação do teatro nacional que, no século XVIII, lutava pela sobrevivência. Eram, porém, estes alguns dos temas que ditaram o sucesso de muitas peças de teatro de cordel como as que aqui considerámos. Mas, «[n]os períodos de censura o teatro afasta-se do povo, quer pela forma, quer pela língua, quer pelo estilo, quer pelo tema. Uma política de afastar para obscurecer.»⁵²³.

⁵²² Idem, pp. 257-258.

⁵²³ Idem, p. 92.

Finalmente, importa dizer, nesta tentativa de caracterização da literatura de cordel, na sua vertente dramática, que há no século XVIII determinadas obras que alcançam um êxito evidente. Algumas delas tornam-se de tal modo famosas que potenciam edições – autorizadas ou clandestinas – que competem entre si, havendo notícias de peças de teatro que deram origem a dezenas de milhar de cópias em edições contínuas. Tal profusão de textos permitiu derrubar a exclusividade dos meios urbanos no acesso à cultura impressa e cativou públicos geograficamente afastados dos centros culturais. O público leitor, tão eclético como numeroso, impunha os seus gostos e decidia o rumo a seguir pelos editores, como já vimos. De entre os géneros preferidos, salientamos os almanaques, os livros de carácter jocoso, os litúrgicos e devocionais e, evidentemente, as peças de teatro. Contrariamente, deixam de ter sucesso os relatos de viagens e naufrágios, as novelas de cavalaria e as trovas de cariz messiânico, obras que tiveram um enorme impacto nos séculos anteriores.

Apesar de o Barroco ter influenciado em grande parte o teatro de cordel, este não se deixou dominar e, em vários aspetos, acabou por funcionar como contraponto da corrente estética vigente. É o caso da vinculação ao real que todas as peças produzidas respeitam, opondo-se ao «teatro de ilusão barroca»⁵²⁴. Deste modo, a leitura atenta dos folhetos de cordel setecentistas permite facilmente surpreender representações do viver quotidiano do homem comum. Expurga-se o reflexivo – e o analítico – e surpreende-se o momento. Mas afastemos a ideia de que, assim, o teatro de cordel é vazio de significação e, conseqüentemente, de interesse. Pelo contrário, as representações teatrais deixam transparecer um prodigioso conhecimento acerca das relações do indivíduo com a natureza que o rodeia, recorrendo, para isso, ao gozo e ao humor. Poderemos, inclusivamente, caracterizar o período em estudo como o *século burlesco* que viu nascer uma literatura maioritariamente considerada satírica e alternativa. Para Genette, a paródia impôs a sua representatividade nos textos literários do século XVIII, *cultos* e *populares*. Entrevemos nos folhetos de cordel a manifestação de uma «solidariedade colectiva»⁵²⁵ que resulta numa «escolha estratégica de interesses comuns»⁵²⁶. Há, no entanto, uma surpreendente apetência pelo triunfo da agressividade e de outras reações negativas, o que leva a concluir que o cordel pode ser encarado como um processo de atualização dos «ensaios ritualísticos»⁵²⁷ ancestrais. A festa que o teatro proporciona favorece a coesão social e permite esbater algumas das suas ambiguidades estruturais. Neste sentido, notamos que a maior parte dos folhetos de cordel permite um final feliz. Esta opção dos seus criadores subjaz a uma vontade de estabelecer uma paz social e um entendimento entre todos os parceiros. Uma leitura mais aprofundada põe a descoberto um final que

⁵²⁴ «Algumas Reflexões sobre a Literatura Teatral de Cordel no Setecentismo Português», separata de *Miscelânea de Estudos em Honra do Prof. A. Costa Ramalho*, p. 391.

⁵²⁵ *Ibidem*.

⁵²⁶ *Ibidem*.

⁵²⁷ *Ibidem*.

nem sempre é fechado. A razão para tal facto é adiantada por José Oliveira Barata, ao afirmar que

a sua fonte autoral emana de uma sociedade que se caracteriza não pela capacidade reconciliadora, mas antes por uma ambiguidade estrutural que lhe assegura permanentes dissonâncias. Este o seu precário equilíbrio. Esta a sua «desarmonia crónica» que persiste, independentemente de extrínsecos factores de conflito, como a existência de «classes» ou de assimetrias relevantes que podem comprometer a «saúde social».⁵²⁸

Vivia-se, deste modo, uma realidade enganadora, uma espécie de *mundo às avessas*, entendida pelo homem do povo como o mundo possível, um espaço único para viver. Recorrendo à imaginação, produzia infindas paródias com a sua astúcia e habilidade. Geralmente, como vimos, a autoria das peças era desconhecida (ou disfarçada) e esta característica permitia uma maior liberdade aos seus autores para atacar o adversário sem pudor. Assim, no século XXI, nós, estudiosos e investigadores, empreendemos

uma longa peregrinação que, quase sempre, nos conduz ao valor mediador da máscara, ao anonimato, ao pseudónimo, aos princípios cabalísticos, à utopia, à loucura, ao teatro universal de todas as coisas – títulos sobejamente representados – como que comprovando que o riso não tem lugar marcado; não é atributo exclusivo dos loucos; que a máscara é apenas o atributo essencial da personagem (...).⁵²⁹

3. O amor

3.1. Análise sociológica das relações amorosas

3.1.1. Da vida privada

Antes de ensaiarmos uma definição de amor, importa considerar, numa base teórica, aspetos relacionados com a noção de «vida privada» e com as transformações ocorridas na sociedade setecentista.

Para compreendermos todo o processo de delimitação de um espaço que é privado e que, por isso mesmo, se distingue do público, pelo menos nos seus aspetos genésicos, convirá recuar até ao final da Idade Média. Naquele período, o indivíduo praticava em público muitos dos atos quotidianos. A fronteira entre os conceitos de público e de privado não era nítida e este facto marcou sobretudo as pequenas comunidades rurais, por se tratar de um meio quase familiar, onde todos

⁵²⁸ Idem, p. 392.

⁵²⁹ Idem, p. 395.

os membros se conheciam e observavam mutuamente⁵³⁰. Nesse espaço comunitário, havia locais recatados, como certos recessos menos usados da casa ou até mesmo o pomar e as pequenas cabanas das matas, onde eram possíveis alguns gestos de intimidade. Em contraste, no limiar do século XIX, a sociedade transformou-se de tal forma que a maioria das pessoas não se conhece nem tem particular interesse em investir num relacionamento mais profundo com os vizinhos ou mesmo com os colegas de trabalho. Assiste-se ao declínio do homem privado: o trabalho, o lazer e a vida familiar passam a ser atividades independentes, exigindo posturas igualmente diversas por parte do indivíduo, o que o leva a tentar defender-se do olhar daqueles que o rodeiam. O homem passa a ter o direito de decidir o rumo da sua vida, sendo a família o centro do seu espaço agora privado. A este propósito, Nuno Gonçalo Monteiro afirma que a família setecentista é «caracterizada, designadamente, por ser nuclear, afectiva e bem separada do espaço público.»⁵³¹.

Uma tão radical mudança – ou talvez nem tanto, como veremos – ficou a dever-se a vários acontecimentos que alteraram a forma como o homem concebia a ideia de si próprio e a função que lhe cabia na vida em sociedade. O primeiro, e mais importante, tem a ver com o papel do Estado, cada vez mais interventivo no espaço social, sobretudo a partir do século XVIII. Como sabemos, «[u]ma das missões principais do indivíduo era ainda a de adquirir, defender ou aumentar o papel social que a comunidade podia tolerar.»⁵³². A aparência que daí resulta – é do *parecer* (ou *honra*) que estamos a falar, e não do *ser* – começa a ser cada vez mais controlada pelo Estado. Por exemplo, a ostentação e o luxo foram liminarmente proibidos e as intervenções atingiram mesmo o seio familiar, sobretudo por intermédio do que em França fiou conhecido como *lettres de cachet*, que se consubstanciavam em missivas arbitrárias e colocavam o poder «ao dispor de um dos membros da família contra outro, pondo em curto-circuito o aparelho ordinário do Estado, mais infame.»⁵³³. Como consequência, a estrutura social tripartiu-se: passou a ser constituída por uma sociedade de corte, herdeira dos elementos organizativos medievais; pelas classes populares compostas por indivíduos que manifestam desejo de ostentação e de prestígio, exibindo, por isso, uma forte sociabilidade na rua, na praça; e por um grupo emergente e culto, denominado por Philippe Ariès como «a pequena nobreza de ofício»⁵³⁴, que se compraz

⁵³⁰ Será interessante notar que as formas de sociabilidade colectiva características da Alta Idade Média persistem, no nosso tempo, sobretudo nas comunidades rurais e populares, em espaços como a taberna ou o lavadouro público.

⁵³¹ Nuno Gonçalo MONTEIRO, «A Idade Moderna», in *História da Vida Privada em Portugal*, p. 6. Apesar de considerar que a família moderna estava afastada da esfera pública, o historiador afirma, mais adiante, que permanecem algumas questões por esclarecer totalmente, dado que «a clara distinção entre público e privado não era uma marca fundamental e distintiva da realidade portuguesa ainda no início do século XIX.» (Idem, p. 8).

⁵³² Philippe ARIÈS e Roger CHARTIER (Coord.), *História da Vida Privada*, vol. III, Lisboa, Edições Afrontamento, 1990, p. 9.

⁵³³ *Ibidem*.

⁵³⁴ Idem, p. 10.

em ficar em casa e ali «desenvolver [...] um comércio agradável com uma pequena ‘sociedade’ – é esta a palavra empregue – de amigos bem escolhidos.»⁵³⁵.

O segundo acontecimento equivale ao desenvolvimento da alfabetização e à consequente profusão da leitura, sobretudo a silenciosa, uma vez que ela, ao substituir a que era praticada em voz alta, permitiu a formação de uma ideia do mundo muito própria e propagou o conhecimento empírico de certas matérias.

O terceiro e último fator tem a ver com o aparecimento de novas confissões religiosas que favorecem exames de consciência e atitudes introspectivas e levam o indivíduo a afastar-se dos outros e a refugiar-se num espaço onde pode estar a sós consigo mesmo.

Em conjunto, os três acontecimentos citados irão ter uma influência notória na construção da mentalidade do homem de Setecentos, consubstanciando-se em indícios de privatização.

O primeiro indicador de mudança está relacionado com o desenvolvimento de uma *literatura de civilidade*. O conceito de civilidade⁵³⁶ reveste-se de grande importância para a cabal compreensão da mentalidade portuguesa do século XVIII, que se plasmará, obviamente, na seleção de temas habitualmente trabalhados na literatura dramática de cordel daquele período. Tomemos como exemplo a elite. Modelo de uma «arte de bem viver»⁵³⁷, ela representa para o povo uma meta a alcançar. São os desejos de uma classe social que ousa ascender a um nível mais elevado, querendo imitar os seus superiores, de um modo que chega a revelar traços obsessivos. Os folhetos de cordel aproveitam aquela vontade e desenvolvem intrigas nesse sentido. Apesar de nos interessar apenas o respeitante às relações amorosas do século XVIII, convirá, neste momento, tecer considerações gerais sobre a cultura civil da época, isto é, acerca de tudo o que diz respeito às regras de saber-viver e aos códigos de boa educação⁵³⁸. No âmbito de uma antropologia geral do comportamento, importa perceber o funcionamento daquilo que Maria Alexandra da Câmara considera como «a codificação escrita ou visual de um discurso comportamental impondo códigos normativos»⁵³⁹.

⁵³⁵ *Ibidem*.

⁵³⁶ Cf. Maria Alexandra Trindade Gago da CÂMARA, (...) *Elementos de Civilidade e Decência que se pratica entre gente de bem* (...) *Espaços, gestos e sociabilidade na Cultura Portuguesa de Setecentos*, Separata da *Revista de Genealogia & Heráldica*, n.º 9/10, Porto, Centro de Estudos de Genealogia, Heráldica e História da Família da Universidade Moderna do Porto, 2003, pp. 327-342. A propósito da *literatura de civilidade*, refere:

Com o século XVIII, o conceito de civilidade ocupou um lugar social central e correspondeu a um *tempo longo*, permitindo falar de determinados padrões ou *comportamento-tipo*. Estas matrizes comportamentais alcançaram diferentes dimensões da vida quotidiana. A esta codificação dos saberes práticos essenciais à vida humana correspondia um processo de aprendizagem, na qual o papel dos livros foi fundamental.

Em Portugal foram fundamentalmente os modelos franceses que se impuseram, atendendo ao enorme surto de traduções e adaptações de obras conhecidas. (p. 331).

⁵³⁷ *Idem*, p. 328.

⁵³⁸ Estamos convencidos de que as regras de civilidade constituem uma categoria fundamental para o desenvolvimento da modernidade.

⁵³⁹ *Ibidem*.

A segunda via de mudança diz respeito ao cultivo de uma literatura de carácter autobiográfico, cuja finalidade radica num melhor conhecimento de si próprio. Para isso, escrevem-se cartas, diários e confissões. Compostas apenas para deleite próprio, estas obras, dada a sua importância, constituem um novo género literário e filosófico.

Outro indício bastante significativo está relacionado com o prazer que se sente na solidão. Durante muitos anos, a máxima bíblica «Não é bom que o homem esteja só»⁵⁴⁰ era muito valorizada. Porém, a partir dos finais do século XVII, a situação muda por completo e vê-se com bons olhos os momentos de introspecção na companhia de um livro ou desfrutando da calma proporcionada pela Natureza.

Em quarto lugar, o homem moderno apercebe-se do valor da amizade, tida como «um sentimento mais civil, uma doce intimidade, uma fidelidade tranquila, da qual, aliás, existe toda uma gama de variedades e de intensidade.»⁵⁴¹. Assim, o desejo de solidão poderá agora ser partilhado com um amigo íntimo, frequentemente, um parente, um vizinho ou um criado⁵⁴².

Convirá notar que todas as transformações que tivemos oportunidade de elencar até ao momento desembocam num quinto indício que potenciará o aparecimento de uma nova forma de considerar e de organizar a vida quotidiana. Surge, por isso, a necessidade de conceber um espaço protegido do olhar indiscreto dos vizinhos. Abandonam-se as interpenetrações tradicionais entre as esferas pública e privada, destacando-se esta última, propiciadora de uma maior liberdade para os elementos da família. Passa a ser urgente pensar no interior da casa, nos seus móveis, no comportamento à mesa, na escolha dos vinhos, por exemplo. Desenvolve-se, por isso, uma nova arte de viver. Ao indivíduo exige-se um certo refinamento, que estava, até então, arredado da vida íntima: o *gosto* torna-se um valor a cultivar. As refeições são um pretexto para a constituição de um conjunto de regras que ditam a postura à mesa, incluindo preceitos para os que servem. Também o jogo tem as suas regras de etiqueta; no século XVIII começa a ser visto como um vício, apesar de se considerar uma prática elitista. Destacamos o jogo de cartas como o passatempo preferido, sendo de bom-tom conhecer as suas regras. Todos estes procedimentos encontram reflexos na literatura de cordel, ficando claro, deste modo, que o seu contributo para o

⁵⁴⁰ Génesis, 2:18, in *Bíblia Sagrada*, Tradução de João Ferreira de Almeida, São Paulo, Sociedade Bíblica do Brasil, 1993, p. 4.

⁵⁴¹ *História da Vida Privada*, p. 12.

⁵⁴² Como vimos anteriormente, é comum, nos folhetos de cordel, exibirem-se personagens, sobretudo criados, que, para além de imitarem a vida dos seus senhores, não deixam de ser confidentes dos seus medos e frustrações, mas também da sua felicidade. É o que acontece, por exemplo, no *Novo e Divertido Entremez Intitulado A Grande Desordem de hum Velha com hum Peralta por não querer casar com ella*, composto e impresso em Lisboa, na Officina de Antonio Gomes, Anno 1790, com Licença da Real Meza da Comissão Geral sobre o Exame e Censura dos Livros. Neste texto, Aurélio, o Peralta, confessa ao criado Merlim os seus problemas amorosos: namora com uma velha endinheirada, mas pretende casar com a neta daquela, sem perder a grande fortuna que ambiciona há bastante tempo.

conhecimento da sociedade é importante, à semelhança do que acontece com as crónicas, as obras satíricas e uma pródiga literatura comportamental.

Por último, será interessante considerar que o conceito de civilidade ocupou um papel decisivo no período em estudo, mormente no que diz respeito a determinados padrões comportamentais, que, no caso de Portugal, são pautados pelos modelos franceses. Tomando como ponto de referência a casa, entendida sobretudo como o local propício à representação social, observavam-se inúmeras regras que deveriam ser respeitadas sob pena de exclusão social. Assim, a visita a casa de alguém era uma situação de quotidiano que envolvia elementos de cortesia, permitindo-nos tomar consciência de que a habitação proporcionava aos seus habitantes duas partes distintas: uma zona privada, íntima, usada apenas pelos membros da família, e outra, mais social, onde eram recebidos todos os visitantes de maneira mais ou menos formal. Tratava-se, sobretudo, de zonas exteriores, varandas ou escadas, e era nesses locais que os visitantes se apercebiam do *status* do dono da casa. A ação de muitos folhetos de cordel setecentistas decorre, numa primeira fase, pelo menos, naqueles espaços, que serviam para namorar, por exemplo. Apesar desta bipartição da casa, convém notar que, no que toca à habitação aristocrática, mesmo os espaços de recolhimento acabavam por ser literalmente invadidos, sobretudo pelos criados, fazendo perigar uma privacidade que se desejava⁵⁴³. Para os grupos mais baixos da sociedade, a situação era um pouco diferente: o número de familiares numa casa era reduzido, fazendo jus ao velho provérbio *quem casa, quer casa*. No entanto, torna-se importante referir que, apesar de serem poucos os membros da família a residir na mesma habitação, outras pessoas habitavam a casa: aprendizes e ajudantes viviam em casa de seus mestres e amos. A privacidade era praticamente inexistente e a promiscuidade vulgar devido à proximidade física de familiares mais ou menos próximos que dormiam juntos na única divisão da residência. Só a partir de 1775 começou a ser prática comum a construção de um corredor no interior das casas, opção arquitetural que facilitou a privacidade dos seus habitantes, mas não totalmente, conforme provam as práticas sexuais da época mesmo entre indivíduos casados:

O sexo, porém, não ocorria apenas na cama. Nas fontes da época, os campos surgem inúmeras vezes como espaço para este tipo de práticas (...).⁵⁴⁴

⁵⁴³ Atentemos no esclarecedor relato de Mafalda Soares da CUNHA e de Nuno Gonçalo MONTEIRO, a este propósito. Referem que uma

das características destas antigas casas grandes e também dos pisos nobres era a inexistência de corredores, o que obrigava a que a circulação se fizesse em sequência através das divisões ou através de escadas que entrecortavam verticalmente o espaço, assim assegurando a comunicação com os andares de serviço (térreo ou sótãos). O número elevado de residentes, criados e consanguíneos, tornava os espaços particularmente devassáveis, razão pela qual os aposentos mais privados, ou seja, os quartos de dormir, costumavam ficar nas pontas dos edifícios. Privacidade bem limitada, pode pensar-se, já que o uso previa que os senhores fossem permanentemente assistidos por criados, de noite e de dia, na antecâmara e até mesmo dentro da câmara. («As grandes casas», in *História da Vida Privada em Portugal*, p. 226).

⁵⁴⁴ Fernanda OLIVAL, «Os lugares e espaços do privado nos grupos populares e intermédios», in *História da Vida Privada em Portugal*, p. 256.

Os passeios e saídas eram igualmente regulados e valorizados, principalmente porque se considerava o ócio e o lazer como valores sociais. As idas às luminárias ou ao fogo, muitas vezes destacadas nos títulos dos folhetos de cordel, constituíam oportunidades de convívio e de interação social que favoreciam – ou potenciavam, em alguns casos – as relações amorosas. Maria Alexandra da Câmara, autora do interessante texto já referido, inclui, no elenco das situações de quotidiano mais importantes, as assembleias, que gozam de bastante popularidade na economia espacial das peças de teatro e permitem ao dramaturgo explorar os diálogos mais importantes da ação. Compostas por pessoas que reuniam para se divertirem e conviver, as assembleias abrigavam conversas sobre os mais variados assuntos⁵⁴⁵, cânticos e até jogos. Regra geral, eram usadas as divisões mais resguardadas da habitação e há mesmo notícias de reuniões em redor da cama da proprietária da casa. No século XVIII, a assembleia consubstanciou-se num «dos símbolos do século das Luzes, o lugar onde um certo tipo de sociabilidade político-cultural se conjugava com a sociabilidade mundana no controlo da vida intelectual e em *lutas ferozes de distinção*.»⁵⁴⁶.

De facto, o papel ativo das mulheres na promoção e condução das assembleias, bem como a verdadeira *revolução* operada nos costumes, aliados ainda a um comportamento cada vez mais insubmisso por parte delas, modificaram a forma de estar das filhas, esposas e mães, sobretudo após o terramoto de 1755. Assim, a sociabilidade adquire aqui o papel principal ao impelir todas as transformações profundas por que passou a sociedade setecentista que levaram a uma preparação para a convivência social até aqui desnecessária, pois raras eram as ocasiões em que as mulheres se mostravam em público: saber falar corretamente, cantar e dançar eram algumas das *prendas* exigidas às mulheres. Em consequência, os papéis femininos sofreram alterações, o que obrigou a uma complexa mudança das mentalidades masculina e feminina. Interessa, portanto perceber que «[d]e duas sociabilidades estanques (...) nasceu no século XVIII a sociabilidade heterossexual.»⁵⁴⁷. No entanto, esta mudança radical da nova sociabilidade criou, junto dos homens, o «pânico da desordem social»⁵⁴⁸ que urgia prevenir. No que diz respeito ao comportamento social que acabámos de enunciar, como a muitos outros, como veremos, a literatura de cordel assume um papel fundamental graças ao elevado número de públicos a que chegava. Neste contexto, o cordel

[r]evela-nos simultaneamente dois aspectos fundamentais para o conhecimento da sociedade em questão: a audiência que o novo modelo de vida tinha conseguido – retratando e criticando a desen-

⁵⁴⁵ Estas sociedades evoluíram e, no século XVIII, transformaram-se em autênticas instituições, com regulamentos próprios.

⁵⁴⁶ Maria Alexandre LOUSADA, «Novas formas: vida privada, sociabilidades culturais e emergência do espaço público», in *História da Vida Privada em Portugal*, p. 442.

⁵⁴⁷ Maria Antónia LOPES, *Mulheres, Espaço e Sociabilidade – A transformação dos papéis femininos em Portugal à luz de fontes literárias (segunda metade do século XVIII)*, Lisboa, Livros Horizonte, 1989, p. 12.

⁵⁴⁸ Idem, p. 165.

voltura e «revoltas» femininas em estratos sociais baixos, revela até que ponto se tinha expandido a modernidade – e a opinião dominante entre o público leitor desse género literário. Como ressalta Maria Cruz García Entrerría, o público tem aí uma influência decisiva na escolha temática e esta, por sua vez, influencia e condiciona os comportamentos.⁵⁴⁹

No sentido de remediar a questão, tornava-se urgente prevenir os homens para as desvantagens do matrimónio, sobretudo no que diz respeito às tentativas da mulher em querer mandar no marido, aos elevados custos do nível de vida que quer impor e à indiscrição que a caracteriza. Testemunhos do século XVIII justificam o que acabámos de referir:

(...) a sujeição mais natural, o respeito mais recomendável, é a sujeição e o respeito que a mulher deve ao marido. Encontra o homem sempre essa atitude de parte da esposa? Nada disso. Se é bonita, nada lhe fica a dever em imperiosa; se é rica, nada lhe fica a dever em impertinência. (...) no lar, o pobre galo do marido tem de estar calado e só a galinha é que tem o direito de cantar. E canta eternamente. (...) Miserável e lamentosa vida, onde a roca comanda a espada! Quantos matrimónios como este se não veem por esse mundo fora? Não há razão em afirmar que o homem que se casa, muito longe de formar um corpo perfeito pela união com uma mulher, não realiza senão uma monstruosidade?⁵⁵⁰

Relativamente à amizade, as regras sociais chamavam a atenção para a necessidade de se observar alguma distanciação. Giovanni della Casa refere os limites da amizade do seguinte modo:

O meio de conservar a benevolência dos nossos amigos he o de reger-vos com elles com muita descrição e não abusar nunca da boa vontade, que vos mostram (...). Pelo que deveis ter sempre grande cuidado em tomar tempo a proposito examinar se as ocasiões e as circunstâncias são próprias (...).⁵⁵¹

Em síntese, é lícito afirmar, face ao que expusemos, que o conceito de vida privada muda radicalmente em cerca de trezentos anos. Durante os séculos XVI e XVII, conquista-se a intimidade individual. Hábitos e costumes individualizam-se e os espaços sociais anulam-se para que aí o indivíduo se possa instalar, recatado. Neste período ainda florescem, no entanto, grupos de convivialidade, como vimos. Na centúria seguinte, o individualismo de costumes decaiu face à crescente importância dada à vida familiar, tornando-se, preferentemente e pela primeira vez,

⁵⁴⁹ *Ibidem.*

⁵⁵⁰ Cavaleiro de OLIVEIRA, *Recreação Periodica*, prefácio e tradução de Aquilino Ribeiro, Tomo II, Lisboa, Biblioteca Nacional, 1922, pp. 121-122 (o original intitulava-se *Amusement Périodique* e foi publicado em 1751).

⁵⁵¹ Giovanni della CASA, *Conselhos e Máximas sobre a Educação da Mocidade para saber-se conduzir sabiamente no Mundo. Traduzidas de Francez em vulgar. Obra indispensável aos Pais, e Mais, como a todos aquelles, que são encarregados da educação de meninos*, Lisboa, Of. Lino Silva Godinho, 1785, *apud* Maria Alexandra Trindade Gago da CÂMARA, (...) *Elementos de Civilidade e Decência que se pratica entre gente de bem* (...) *Espaços, gestos e sociabilidade na Cultura Portuguesa de Setecentos*, p. 337.

«um lugar de refúgio onde se está a salvo dos olhares dos outros, um lugar de afetividade onde se estabelecem relações sentimentais entre o casal e os filhos, um lugar de atenção à infância.»⁵⁵². Assim, o núcleo familiar arreda-se cada vez mais do espaço público com o qual mantinha uma relação de proximidade. No entanto, este processo foi lento e nem sempre pacífico, pelo que, durante o século XVIII, é apenas observado em algumas classes sociais e em determinadas regiões, o que permite a manutenção da já referida sociabilidade anónima, tanto na rua como nos recém-criados clubes, academias ou cafés, que se opõem, pela sua especificidade, à sociabilidade restrita da família, ou mesmo do próprio indivíduo. Seja como for, é neste período que se distingue claramente o que é público daquilo que faz parte da esfera privada. O serviço público passa a ser totalmente autónomo e o privado quase fechado, ocupado apenas pela família. Prestemos atenção ao que Philippe Ariès considera como o cerne de toda esta questão público-privada, quando revela que

o problema da vida privada nos Tempos Modernos deve ser encarado sob dois aspectos distintos. Um é o da oposição entre o homem de Estado e o particular, e das relações entre o domínio do Estado e o que virá a ser, no limite, um espaço doméstico. O outro é o da sociabilidade anónima, em que os conceitos de público e de privado se confundem, para uma sociabilidade manifesta em que surgem sectores bem distintos: um resíduo de sociabilidade anónima, um sector profissional e um sector, igualmente privado, reduzido à vida doméstica.⁵⁵³

Centremos, agora, a nossa atenção apenas na esfera privada. Ali poderemos encontrar uma série de objetos e espaços que ajudarão a compreender emoções e afetos humanos. Privilegiem-se determinados locais que tanto favorecem a procura de si como as relações amorosas, conforme veremos aquando da análise dos folhetos de cordel; dá-se valor aos objetos (ou relíquias, para usar um termo proposto por Orest Ranum⁵⁵⁴), pois são-lhes atribuídas capacidades de rememorar amores e amizades. A intimidade de um indivíduo pode, de facto, ser revelada por objetos-relíquias diversos, como o retrato visual ou escrito. Tanto a imagem (o sorriso, o olhar, a postura) como a palavra (o diário íntimo ou a carta pessoal, por exemplo) permitem, pois, a tradução da intimidade. O autorretrato, por seu turno, serve-se do olhar para nele resumir todos os pensamentos profundos do indivíduo.

No que diz respeito aos lugares, iremos citar, ainda que brevemente, os mais significativos, se considerarmos aqueles que se vão privilegiar nos folhetos de cordel que analisaremos. O primeiro, o pequeno jardim fechado⁵⁵⁵, que faz lembrar o Éden antes da Queda, facilita os encontros

⁵⁵² *História da Vida Privada*, p. 15.

⁵⁵³ *Idem*, p. 19.

⁵⁵⁴ Cf. o capítulo de sua autoria intitulado «Os refúgios da intimidade», in *História da Vida Privada*, pp. 211-264.

⁵⁵⁵ Cf. «Jardim fechado és tu, minha irmã, noiva minha, manancial recluso, fonte selada», Cântico dos Cânticos, 4:12, in *Bíblia Sagrada*, p. 675.

amorosos e permite uma reflexão do indivíduo sobre si próprio, uma vez que «a grande compartimentação e desenho de recantos propiciaria o isolamento, a meditação e passeios com troca de palavras e gestos longe dos olhares dos membros da *família*.»⁵⁵⁶ Assim, «os jardins seriam um dos escassos espaços onde se poderiam comportar mais livremente dos constrangimentos sociais.»⁵⁵⁷ Deste modo, todos os sentidos acabam por ser seduzidos naquele local – e até mesmo subjugados – e são feitas juras de amor, exprime-se um amor conjugal feliz, relembra-se a figura do amado distante. Escritores e outros artistas conferiram àquele espaço «complexas alegorias (...) de inocência e tentação, de felicidade pastoral e sensualidade erótica»⁵⁵⁸. Aludindo aos jardins, os autores permitem-se «evocar o desabrochar do amor (e a efemeridade deste) e a fertilidade das mulheres, ou (...) celebrar a verdadeira beleza física.»⁵⁵⁹. As flores simbolizam, por seu turno, estados, sentimentos diversos experimentados. A título meramente exemplificativo, podemos apoiar-nos no folheto *Comédia Intitulada Só o Amor Faz Impossíveis*. Nesta peça, os conflitos de Inês de Castro manifestam-se, metaforicamente, através da escolha das flores para o seu jardim. O diálogo com a sua aia é, porventura, um dos mais bem conseguidos de toda a obra e revela muitos detalhes sobre o que lhe irá acontecer. Vejamos alguns. D. Inês fica satisfeita com o facto de Bérigida ter cortado os jasmins do jardim, pois não gosta deles por serem uma flor «branca e de outra terra»⁵⁶⁰. É claro que D. Inês alude a D. Branca de Navarra, que chegou para roubar-lhe D. Pedro, com uma paixão tão arrebatadora que a deixará deveras temerosa, pois o jasmim representa o amor voluptuoso, aquele que D. Branca sente. Como substitutos, D. Inês deseja plantar rosas vermelhas⁵⁶¹, símbolo de amor ardente, e, por isso, destaca-as de entre as restantes flores⁵⁶². Esse sentimento, apesar de ser verdadeiro, trará sofrimento e até a morte, como lemos nas palavras da aia:

Pois por picar aos jasmins
Vens fazer sangue nas ervas.⁵⁶³

As açucenas estão relacionadas com a pureza e com a majestade. Mas elas estão murchas e isto terá a ver com a consciência que a Castro tem do perigo a que está sujeita, desde que se uniu

⁵⁵⁶ «As grandes casas», in *História da Vida Privada em Portugal*, p. 227.

⁵⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁵⁸ Megan TRESIDDER, *A Linguagem do Amor*, Lisboa, Editorial Estampa, 2004, p. 195.

⁵⁵⁹ *Idem*, p. 196.

⁵⁶⁰ *Comédia Intitulada Só o Amor Faz Impossíveis*, p. 3.

⁵⁶¹ A simbologia da rosa vermelha aproxima-a do desejo sexual.

⁵⁶² A preferência por essas flores, tidas como símbolo do amor, tem a sua origem na Antiguidade. Naquele período, era costume oferecer-se rosas a Afrodite, deusa do amor. Com o passar do tempo, foram-se atribuindo àquelas flores um significado místico: uma ânsia espiritual, muito para além do simples desejo humano (cf. o rosário – ou terço – e o epíteto atribuído à Virgem Maria, *a Rosa Mística*).

⁵⁶³ *Comédia Intitulada Só o Amor Faz Impossíveis*, p. 3.

ao herdeiro da coroa portuguesa. No que diz respeito às cravinas, é a própria Inês quem decifra o seu significado, ao dizer:

Se forem
Clavinas, que amor carrega
Para vingar um ciúme,
São estimáveis pela prenda.⁵⁶⁴

Um outro espaço significativo é o quarto. Apesar de nem todas as habitações possuírem ainda este compartimento, considerado um luxo a partir da Idade Média, quando existia, abrigava um leito protegido por uma cortina e separado da sala de estar por uma porta que se podia trancar⁵⁶⁵. Esse espaço permitia assim isolar o secreto e deleitoso da vida íntima do casal dos restantes afazeres que se consentiam na sala. O quarto era também o espaço propício aos rituais relacionados com os cuidados do corpo da mulher, induzindo assim uma conotação erótica, tanto no que diz respeito aos banhos como à simples rotina de trocar de roupa. Esta divisão da casa tinha igualmente outra função: servia para a mulher receber as suas visitas, numa tentativa de imitar as aristocratas, que o faziam com frequência.

O estúdio e o gabinete são outros locais, em voga desde o Renascimento, que, como o quarto, preservavam a intimidade. O primeiro era ocupado pelo dono da casa e destinava-se à leitura e à escrita, à oração, à organização das contas de casa e, evidentemente, à reflexão. O chefe de família permitia, por vezes, nesse espaço, a presença de um amigo próximo e ali se tratavam assuntos relativos à política, aos negócios e, com bastante frequência, aos amores. O gabinete era, por seu lado, um compartimento de dimensões reduzidas e possuía a particularidade de ser decorado, sobretudo nos séculos XVII e XVIII, com pinturas de caráter religioso, mas com um forte pendor erótico. Assim, os sentimentos vividos naquele local revestem-se de extrema importância para a descoberta do riquíssimo mundo das relações amorosas. Um documento setecentista exemplificador do que acabámos de referir é o romance *A Nova Heloísa*, de Rousseau. Na Carta LIV, podemos ler o seguinte:

Como este misterioso espaço é encantador! Tudo aí agrada e alimenta a chama que me devora. Oh, Julie! Todo ele está impregnado de ti, e o fogo dos meus desejos estende-se por todos os teus vestígios. Sim, todos os meus sentidos estão embriagados. Não sei que perfume quase insensível, mais doce que a rosa e mais leve que o íris, se exala aqui de todos os lados.⁵⁶⁶

⁵⁶⁴ Idem, p. 4.

⁵⁶⁵ Note-se que, no século XVIII, nas casas mais abastadas, a cama abandona a posição central do quarto e é colocada num canto, protegida numa alcova, para permitir a inclusão de outras peças de mobiliário como mesinhas, biombos e até estantes repletas de livros.

⁵⁶⁶ Jean-Jacques ROUSSEAU, *Nova Heloísa ou Cartas de dois Amantes*, Lisboa, Typ. Rollandiana, 1837-38, p. 143.

A sala era, no entanto, o espaço usado com mais frequência para facilitar o encontro entre os ambientes privado e público. De facto, na sala recebiam-se as visitas (muito mais que o quarto a que já tivemos oportunidade de nos referirmos⁵⁶⁷) e nela se davam as mais importantes reuniões sociais: as assembleias. Vários apetrechos deveriam fazer parte daquela divisão. No entanto, em muitos lares, mesas, cadeiras e poltronas eram peças de mobiliário raras, o que causava alguns problemas, sobretudo a quem desejava receber os amigos. Os folhetos que abordaremos na segunda parte do trabalho darão conta desta dificuldade. Raffaella Sarti adianta uma outra função importante deste mobiliário, que se prende com o estabelecimento de jogos de poder no seio familiar que se estendia igualmente às visitas:

Na execução das cadeiras e na possibilidade de as usar podiam refletir-se, então, hierarquias precisas, tanto familiares como sociais. Mas também as relações assimétricas entre homens e mulheres tinham a sua tradução nas cadeiras: com efeito, existiam cadeiras *pro muliere* ou «de mulher». E – talvez para marcar a subordinação feminina ou para fornecer um assento adequado às mulheres, que mais do que os homens ficavam em casa, sentadas – é claro que essas cadeiras eram muito mais pequenas do que a média.⁵⁶⁸

O número de cadeiras e de mesas ditaria o grau de sociabilidade de uma casa. Por isso, eram, para muitos, objetos de primeira necessidade numa época em que a casa começou a abrir-se à sociedade, na tentativa de imitação dos costumes estrangeiros, sobretudo franceses.

3.1.2. Da noção de amor

Tratando-se do tema central da presente dissertação, é de toda a conveniência proceder, agora, a uma análise prévia acerca do conceito de amor e suas implicações na civilização ocidental.

O tema do amor é clássico. Todo o espírito humano se estrutura tendo por base o amor. Por isso, Denis de Rougemont afirma «que qualquer ideia do homem é uma ideia do amor.»⁵⁶⁹. De facto, sem este sentimento, seria impossível conceber uma história da humanidade. A vida amorosa encontra ecos na literatura, na arte, na filosofia, na religião... numa palavra, em toda a cultura.

Os cientistas ainda hoje não são capazes de concluir acerca das razões que levam o ser humano a amar, por vezes desenfreadamente. Existem muitas questões que carecem de uma resposta imediata para o cabal conhecimento do cérebro humano no que diz respeito às relações

⁵⁶⁷ A falta de cadeiras poderá justificar o facto de a cama ter servido, muitas vezes, para receber as visitas, por ser o único local, para além do chão e das arcas (mobiliário referido várias vezes nos folhetos de cordel), escolhido para as pessoas se sentarem enquanto conversavam.

⁵⁶⁸ *Casa e Família – Habitar, Comer e Vestir na Europa Moderna*, pp. 210-211.

⁵⁶⁹ Denis de ROUGEMONT, *Os Mitos do Amor*, Lisboa, Livros Horizonte, 2001, p. 9.

amorosas: O que nos faz ter atitudes tão patéticas quando estamos apaixonados? Por que motivo damos tanta importância a gestos e atitudes do outro e os entendemos como sinais de alegria ou de desgosto? A nível científico, existe, de facto, um longo caminho a percorrer, mas, à medida que os estudiosos observam o comportamento humano, começam a ser capazes de subdividir o amor nos seus componentes individuais, isto é, nos processos visuais, auditivos, olfativos, tácteis e neuroquímicos que o potenciam. O amor revela-se, então, como um sentimento estranho e complexo. A bibliografia que versa o amor é imensa. Filósofos e pensadores, poetas e romancistas têm, à sua maneira, procurado aventar teorias que, muitas vezes, se contradizem, na tentativa de definir, explicar ou compreender o amor, mas não conseguem fazer com que qualquer indivíduo comum que já tenha amado, tantas vezes sofrido ou gozado os prazeres da paixão, seja capaz de saber a razão por que o fizera. Baseando as suas reflexões nas investigações de Francesco Alberoni⁵⁷⁰, Robert J. Sternberg dá-nos conta do que sentimos quando estamos apaixonados:

(...) o sentimento de que se encontrou a pessoa que é verdadeiramente certa para nós; o sentimento de que, de certa maneira, renascemos; o sentimento de que as coisas materiais já não nos interessam tanto; o sentimento de querer partilhar tudo com o amado; e o sentimento de que gostaríamos de fundir o nosso espírito com o do amado.⁵⁷¹

As personagens dos folhetos que iremos analisar na segunda parte da dissertação admitem sentir pela pessoa amada uma verdadeira paixão que as levará a protagonizar as mais originais aventuras.

Diz a Filosofia que só o amor permite a nossa definição como seres humanos e é esse sentimento que nos humaniza. Ao longo das eras, tudo tende a mudar, exceto o amor, que, na opinião de André Lázaro, «parece permanecer como selo e garantia da nossa humanidade»⁵⁷². Apesar da incontornável perenidade do amor, teremos de, antes de prosseguirmos, atentar para o facto de que, ao longo do período que aqui nos ocupamos,

com desfasamentos temporais, geografias diferenciais e variações sociológicas, ocorreu uma transformação nas sensibilidades com repercussões nas relações sociais e na vida política das sociedades europeias. Por um lado, uma nova «economia emocional», cujos traços essenciais são o autocontrolo das emoções e a criação de fronteiras entre uma esfera de privacidade, de intimidade (onde se «guardam» ou escondem certos sentimentos e emoções), e uma esfera pública exposta ao olhar dos outros (onde se mostram ou exibem outros sentimentos). Por outro lado, o alargamento social dos círculos

⁵⁷⁰ Francesco Alberoni é um conhecido sociólogo italiano que dedicou toda a sua vida ao estudo da medicina, da psicanálise e da estatística, para além da sua grande paixão, a sociologia. A sua apetência por temas associados ao sentimento amoroso granjeou-lhe fama internacional.

⁵⁷¹ Robert J. STERNBERG, *A Seta do Cupido – O Percurso do Amor ao Longo do Tempo*, Lisboa, Editora Replicação, Lda, 2001, p. 21.

⁵⁷² André LÁZARO, *Amor, do Mito ao Mercado*, Petrópolis, Editora Vozes Lda., 1997, p. 14.

de convívio, a parcial autonomização das sociabilidades da aristocracia perante a corte e das da cultura letrada em relação à corte, à Igreja e ao mecenato/patrocinato régio e aristocrático.⁵⁷³

3.1.2.1. Princípios filosóficos

Apesar de ser usado com insistência, o termo *amor* apresenta um significado e uma profundidade difíceis de considerar com exatidão, o que tem suscitado, ao longo dos tempos, uma profunda reflexão filosófica acerca do sentimento amoroso.

Cremos ser importante, antes de mais, considerar aqui os diversos significados que o termo *amor* pode revestir, ao ser usado nas linguagens coloquial, filosófica, psicológica e social. Para isso, socorremo-nos da pormenorizada abordagem ensaiada por Enrique Rojas⁵⁷⁴, professor catedrático de Psiquiatria da Universidade Complutense de Madrid, que revisita, na sua obra, os princípios filosóficos que, com maior importância, ajudaram a construir a história do pensamento ocidental, desde a Antiga Grécia até aos nossos dias. Por razões sobejamente conhecidas, limitar-nos-emos a enunciar o essencial, pelo que convocaremos, de seguida, algumas destas teorias filosóficas respeitantes ao amor e desenvolvê-las-emos por termos encontrado ecos das mesmas na abordagem que os folhetos de cordel setecentistas fazem deste nobre sentimento.

Na linguagem coloquial, o amor é entendido, em primeiro lugar, como uma «[r]elação de amizade e de simpatia que se mantém com outra pessoa (...).»⁵⁷⁵. Comporta, igualmente uma vasta «gama de relações interpessoais: amor dos pais pelos filhos e vice-versa; amor pelos familiares, amigos, companheiros de trabalho, vizinhos, etc.»⁵⁷⁶. O termo reporta-se também «a coisas e objectos inanimados: amor aos móveis antigos, à arte medieval, à literatura romântica, etc. (...) faz menção de temas ideais: amor à justiça, ao bem, à verdade, à ordem, etc.»⁵⁷⁷ e ainda é usado «[c]om referência a actividades ou formas de vida: amor à tradição, ao trabalho, à riqueza, à vida natural.»⁵⁷⁸. Há também a considerar «[o] amor ao próximo, entendido no sentido etimológico e literal: às pessoas que estão perto de nós e, por consequência, ao facto de ser humano (...) O amor a Deus (...).»⁵⁷⁹. E, obviamente,

⁵⁷³ «Novas formas: vida privada, sociabilidades culturais e emergência do espaço público», in *História da Vida Privada em Portugal*, p. 424.

⁵⁷⁴ Enrique ROJAS, *Uma Teoria da Felicidade*, Coimbra, Edições Tenacitas, 2005.

⁵⁷⁵ Idem, p. 74.

⁵⁷⁶ *Ibidem*.

⁵⁷⁷ Idem, p. 75.

⁵⁷⁸ *Ibidem*.

⁵⁷⁹ *Ibidem*.

[o] amor entre homem e mulher. Esta é uma via de conhecimento muito rica, pois nela vibra toda a temática pessoal, que vai do físico ao espiritual, passando pelo psicológico. Os seus matizes, os seus mistérios e meandros são infindáveis.⁵⁸⁰

No âmbito filosófico, são vários os princípios destacados pelo autor como representativos dos diferentes usos dados ao amor. Começando pela Grécia, afirma que, ali,

o amor é, antes de tudo, uma força unitária e harmonizadora da amizade e da concórdia. Para Sócrates é mesmo o motor fundamental da vida. Platão inclui no amor o nível sexual, mas num plano manifestamente inferiorizado. Aristóteles toma-o como uma modificação positiva da vida interior, unindo-se nele a tensão emotiva e o desejo; chega a defini-lo como o gozo e o desejo de engendrar a beleza.⁵⁸¹

Para os seguidores da filosofia platónica, o amor é

o rumo principal para chegar a Deus (...). Foi Empédocles o primeiro a utilizar a ideia de amor em sentido metafísico, contrapondo-a à ideia de conflito; considerou ambos como princípios de união e de separação dos elementos do universo. Mas é com Platão que a questão alcança realmente a sua plenitude teórica (...); para ele, o amor é sempre amor por algo, criando-se como uma tensão entre o sujeito e o objecto; o amante não possui aquilo que ama, porque nesse caso não existiria amor (...) o amor é a contemplação pura da beleza absoluta – a beleza divina – não contaminada por nada impuro e transcendendo todo o particular.⁵⁸²

Em síntese, Enrique Rojas acredita que apenas

Platão e os neoplatónicos consideram o amor como um conceito fundamental (...). Na filosofia cristã o tema adquire um alcance ilimitado, mas de alguma maneira vem entroncar na tradição helénica. A fenomenologia do amor foi magistralmente exposta por São Paulo na *Epístola aos Coríntios* (...). Esta filosofia coloca o amor à frente da fé e da esperança. Por isso, aquele que não ama nunca conheceu Deus, porque *Deus é amor*.⁵⁸³

De seguida, destaca Santo Agostinho, Descartes e São Tomás de Aquino. Em relação ao primeiro, refere que o pensador crê que

não se entra na verdade senão pela caridade. Esta é a raiz de todo o seu pensamento que assenta no pensamento platónico (...). Chega-se a Deus através da intimidade do ser humano (...). Com Descartes começa a perfilar-se o homem moderno (...). O amor não é cego, pelo contrário, transporta indigentes quantidades de luz porque se abre para o bem e, graças a este, ao reconhecimento dos valores na sua objectividade. (...) São Tomás de Aquino diz que o único desejo do amante, quando ama, é que o objecto do seu amor simplesmente viva (...). Ortega Y Gasset di-lo do seguinte modo: “Amar

⁵⁸⁰ *Ibidem*.

⁵⁸¹ *Ibidem*.

⁵⁸² Idem, pp. 75-76.

⁵⁸³ Idem, pp. 76-77.

uma coisa é estar empenhado em que exista; não admitir, naquilo que de nós dependa, a possibilidade de um universo onde aquele objecto esteja ausente...⁵⁸⁴

A psicologia vê o amor, em primeiro lugar, como

uma motivação básica da conduta humana. (...) o amor como força de activação é uma faculdade capaz de abrir-se a outras pessoas, de comunicar com elas e de estabelecer laços afectivos, de compreensão recíproca, de necessidade de proximidade; que sabe respeitar a personalidade e a liberdade alheia e procurar o bem do outro.⁵⁸⁵

Finalmente, o autor contempla a linguagem social para dizer que ela «tem maltratado a palavra ‘amor’ (...)»⁵⁸⁶.

Neste sentido, para muitos sociólogos,

o amor equivale a sexo; daí essa infeliz expressão, hoje tão corrente no acervo coloquial, ‘fazer amor’. O amor não se faz, dá-se ou recebe-se. Esta concepção degrada o ser humano e converte um sentimento nobre numa relação humana sexuada que passa necessariamente pelo contacto físico. Este modo de pensar desconhece a essência do verdadeiro amor, o que condiciona determinadas formas de entender o tema, problemáticas na maior parte das vezes.⁵⁸⁷

Face ao exposto, a polissemia da palavra é evidente e, por isso, convirá, atendendo ao que fica dito, distinguir as diferentes acepções da palavra. Diz Ortega y Gasset que

em sentido estrito (isto é, o amor apenas, não o estado total da pessoa que ama), o amor é pura actividade sentimental em relação a um objecto, que pode ser, indiferentemente uma pessoa ou uma coisa.⁵⁸⁸

Entendido «*como actividade sentimental*»⁵⁸⁹, o amor parece estar, «por um lado, separado de todas as funções intelectuais – perceber, estar atento, pensar, recordar, imaginar – e, por outro lado, separado do desejo com o qual frequentemente se confunde.»⁵⁹⁰. Assim, Enrique Rojas afirma que o «amor é uma complicada realidade cujo conteúdo nos obriga a uma incursão no domínio do psicológico.»⁵⁹¹. Pertencente à esfera afetiva, o amor influencia e matiza toda a nossa vivência psicológica, promovendo uma aproximação ao objeto da nossa paixão, ao mesmo tempo que nos impele à entrega. Deste modo, induz o ser humano à posse de algo. Logo, amor

⁵⁸⁴ Idem, pp. 76-78.

⁵⁸⁵ Idem, p. 79.

⁵⁸⁶ Idem, p. 80.

⁵⁸⁷ Idem, pp. 80-81.

⁵⁸⁸ *Estudos Sobre o Amor*, p. 37.

⁵⁸⁹ *Ibidem*.

⁵⁹⁰ *Ibidem*.

⁵⁹¹ *Uma Teoria da Felicidade*, p. 73.

«é tendência, inclinação, apetência pelo objecto amado»⁵⁹². Deste modo, o amor distingue-se de outros sentimentos como a alegria ou a tristeza, que são passivos (e se conjugam com o verbo *estar*). Amar não se limita ao *estar*, mas leva o *agente* a atuar sobre a pessoa amada. Por este motivo, Ortega y Gasset afirma que o amor é «um acto transitivo através do qual nos entregamos àquilo que amamos.»⁵⁹³.

Muitas definições de amor foram construídas ao longo dos tempos. Atualmente são publicadas centenas de obras, umas mais credíveis que outras, que tentam encontrar a melhor definição para este sentimento humano. Mas, dada a sua complexidade, o conceito tem-se furtado a uma descrição apropriada. No entanto, cremos que a proposta de Ortega y Gasset é a mais completa e será em torno dela que iremos tecer as nossas considerações. Baseando-se no estudo de Pfänder⁵⁹⁴, o filósofo define amor como «um acto centrífugo da alma que se dirige ao objecto num fluxo constante e o envolve numa cálida corroboração, unindo-nos a ele e afirmando positivamente o seu ser.»⁵⁹⁵.

Bastante interessante parece-nos também a noção de amor defendida por Robert J. Sternberg decorrente das suas investigações⁵⁹⁶. Concebe, assim, um triângulo, que nada tem a ver com o famoso *triângulo amoroso*, conhecido de todos, como, aliás, previne o psicólogo. Fundamentalmente, na sua perspetiva, «[o] amor pode ser entendido como um triângulo (...), em que cada vértice representa um destes três componentes: intimidade (vértice superior do triângulo), paixão (vértice da esquerda), e decisão / compromisso (vértice da direita).»⁵⁹⁷. Destacando estes três atributos que julga serem os mais ativos no amor, o psicólogo descreve detalhadamente cada um deles. Impossibilitados de abordar todos os pormenores, limitar-nos-emos a, apropriando-nos das palavras de Sternberg, sintetizar aquilo que cada um representa. Deste modo,

a intimidade refere-se aos sentimentos de uma relação que promovem a proximidade, a ligação e a conexão.

(...) A intimidade resulta de interligações fortes, frequentes e diversas entre as pessoas.

(...) Para sermos íntimos de alguém, temos de deitar abaixo as paredes que nos separam dos outros.

(...) A intimidade é, pois, um alicerce do amor, mas um alicerce que se desenvolve lentamente, sem continuidade, e é difícil de avançar.⁵⁹⁸

Por seu turno, a paixão

⁵⁹² *Ibidem*.

⁵⁹³ *Idem*, p. 37.

⁵⁹⁴ Alexander PFÄNDER, «Zur Phänomenologie der Gesinnungen», in *Jahrbuch für Philosophie und Phänomenologische Forschung*, Halle, 1913.

⁵⁹⁵ *Estudos Sobre o Amor*, p. 19.

⁵⁹⁶ Cf. *A Seta do Cupido – O Percurso do Amor ao Longo do Tempo*.

⁵⁹⁷ *Idem*, p. 4.

⁵⁹⁸ *Idem*, pp. 6, 8.

é, em grande parte, a expressão dos desejos e necessidades – tais como de auto-estima, envolvimento, afiliação, domínio, submissão e realização sexual.

(...) A paixão no amor pode tender a entrelaçar-se com sentimentos de intimidade e muitas vezes alimentam-se mutuamente. (...) A paixão pode ter atraído os indivíduos para a relação, em primeiro lugar, mas a intimidade ajuda a manter a proximidade na relação.⁵⁹⁹

Finalmente,

[a] componente decisão / compromisso do amor comporta dois aspetos – um a curto prazo e outro a longo prazo. O aspeto a curto prazo é a decisão de amar um determinado outro, enquanto que a longo prazo é o compromisso de manter esse amor.

(...) A componente decisão / compromisso do amor está relacionada tanto com a intimidade como com a paixão. Para a maioria das pessoas resulta da combinação do envolvimento íntimo e da excitação apaixonada; porém o envolvimento íntimo ou a excitação apaixonada podem resultar do compromisso, tal como em certos casamentos arranjados ou em relações íntimas em que não há escolha de parceiros.⁶⁰⁰

Em síntese,

[p]ossuímos um certo grau de controlo consicente sobre os nossos sentimentos de intimidade (se estivermos conscientes deles), um grau elevado de controlo sobre a componente decisão / compromisso que investimos na relação (uma vez mais se assumirmos a tomada de consciência), mas pouco controlo sobre a quantidade de excitação apaixonada que sentimos em resultado de estarmos ou mesmo olharmos para outra pessoa.⁶⁰¹

Deste modo se compreendem as atitudes dos apaixonados dos folhetos de cordel que reunimos. A sua *loucura* resulta precisamente da incapacidade que demonstram para agir racionalmente perante a pessoa amada. Novos ou velhos, homens ou mulheres, todos experimentam um turbilhão de sentimentos e nem sempre são capazes de os gerir convenientemente, como veremos, dada a força que encerram.

É sabido que o homem ocidental estruturou o seu pensamento a partir da influência das culturas greco-romana e cristã. Desta junção resultam três tipos fundamentais de amor: *Eros*, *philia* e *caritas*⁶⁰².

⁵⁹⁹ Idem, p. 9.

⁶⁰⁰ Idem, pp. 11-12.

⁶⁰¹ Idem, p. 13.

⁶⁰² Convém notar que os filósofos gregos distinguiam cinco tipos diferentes de amor: *Eros*, o deus do amor, demonstrava uma componente física (protagonizada por Afrodite) e outra celeste (o chamado «amor platónico»). Paralelamente a este, concebiam a *philia* (a amizade), o *storgé* (o amor familiar), o *ágape* (o amor ao próximo, abnegado e incondicional) e *xenia* (amor ao desconhecido). Optámos, no entanto, pela subdivisão mais aceite pela maioria dos pensadores contemporâneos. Modernamente, o já citado psicólogo Robert J. Sternberg considera que, apesar de notar que o amor engloba três componentes essenciais (a que acima nos

O primeiro – *Eros* ou *amor-paixão*⁶⁰³ – é o mais conhecido. A palavra *Eros*, de origem grega, significa «desejo» ou «amor», sobretudo se tivermos em atenção o cariz sexual que normalmente se associa ao termo⁶⁰⁴. Deus grego do amor, *Eros* encontrou o seu equivalente romano em *Cupido*⁶⁰⁵, aquele que inspirou a maior parte das obras literárias que versam o amor. Munido de setas que vai disparando sobre as pessoas que ataca, *Cupido* afigura-se como um jovem de olhos vendados que, graças ao seu comportamento, faz eclodir paixões repentinas no coração dos que, inadvertidamente, são atingidos pelas flechas do deus menino. De acordo com o relato mitológico, as pessoas acabam por se apaixonar imediatamente por quem os deuses escolhem e não por sua livre vontade. Está, deste modo, justificado o amor à primeira vista que exhibe três características fundamentais: a paixão é quase imediata; resulta na constituição arbitrária do par de namorados; e causa, na maior parte das vezes, sofrimento (convém não esquecer que o coração atingido por uma seta fica ferido e que, na sua etimologia, a palavra *paixão* significa sofrimento). No entanto, este amor à primeira vista encerra um perigo contra o qual nem sempre os apaixonados estão precavidos: a relação amorosa, por não poder contar com um período de tempo de convivência entre os apaixonados, acaba por perigar, uma vez que se funda unicamente na aparência física do parceiro (e já diz a sabedoria popular que *quem vê caras, não vê corações*). Assim, cego pela paixão, o amante pode não perceber corretamente a imagem que o outro projeta em si. Para além disso, este amor-paixão poderá conduzir a resultados bem mais perniciosos: o estado de euforia provocado pelo sentimento amoroso leva o amante a experimentar emoções verdadeiramente contraditórias que parecem agravar-se quando o ente querido decide romper com a relação. Neste caso, o desgosto amoroso poderá implicar a perda da razão de viver, situação explicada pelas teorias de Platão que Aude Lancelin e Marie Lemonnier sintetizam. Para as investigadoras,

[a] imensidão do desgosto amoroso é profundamente enigmática. Isto não pode explicar-se a não ser pelo recurso à teoria de Platão segundo a qual aquilo que foi vivido durante um dia, uma semana ou dez anos tinha como ponto de fuga um sentimento de eternidade. Em consequência, não apenas se cai lá do alto, tudo está perdido.⁶⁰⁶

referimos – *intimidade, paixão e decisão / compromisso*), acredita que, da combinação destes elementos, resultam sete tipos de amor: *afeto (apenas intimidade)*; *enfeitiçamento (apenas paixão)*; *amor vazio (apenas decisão / compromisso)*; *amor romântico (intimidade e paixão)*; *amor companheiro (intimidade e compromisso)*; *amor louco (paixão e compromisso)*; *amor total (intimidade, paixão e compromisso)*. (Cf. a obra *A Seta do Cupido – O Percorso do Amor ao Longo do Tempo*).

⁶⁰³ É comum considerar-se que este tipo de amor traduz um desejo sexual experimentado pelo ser humano na tentativa de se fundir com algo que ainda não possui. Os filósofos modernos afirmam, por isso, que todas as formas do verdadeiro amor pressupõem sempre a presença de um forte cariz erótico, pois envolvem o desejo pelo outro.

⁶⁰⁴ A ligação entre sexo e amor é tão estreita que o termo *erótico* passa a designar o despertar do desejo sexual.

⁶⁰⁵ Note-se que o vocábulo *Cupido*, na terminologia cristã, foi sempre identificado com o amor sexual.

⁶⁰⁶ Aude LANCELIN e Marie LEMONNIER, *Os Filósofos e o Amor*, Lisboa, Tinta-da-China, MMX, p. 35.

De facto, esta conceção relativa ao desgosto causado pelo amor está de acordo com a visão de Sócrates sobre o aspeto trágico da existência humana, a que não é, certamente, alheio o facto de o homem, tendo a perfeita consciência de que é um ser mortal, insistir em desejar a eternidade. É por isso que decidimos destacar, aquando do estudo detalhado dos folhetos de cordel selecionados, personagens – homens e mulheres, velhos ou jovens – cujo desejo irá torturá-los até conseguirem o bem amado (o que nem sempre ocorre). Por outro lado, teremos oportunidade de observar aqueles que, conquistando o objeto do seu desejo, tudo fazem para o conseguirem manter até ao fim dos seus dias.

É o amor, na verdade, o tema de poemas, romances e obras dramáticas, sejam elas clássicas ou românticas, trágicas ou cómicas⁶⁰⁷. Tendo como matriz filosófica os estudos de Platão, cuja obra, *O Banquete*⁶⁰⁸, influenciará indelevelmente toda a visão ocidental do amor, *Eros* aproxima-se do chamado amor romântico, a que não será estranho o sofrimento e mesmo a morte provocados pela ausência do sujeito amado. De entre as obras mais perfeitas da tradição literária, que são numerosas, convirá citar *Romeu e Julieta*, a *Nova Heloísa*, *Werther*, ou ainda *Tristão e Isolda*. Este amor produz uma atração irresistível, pois constitui uma promessa de felicidade extraordinária. Neste sentido, são as obras literárias que enformam na mente dos seus destinatários o conceito de história de amor ideal, que poderá orientar o seu comportamento ou, pelo contrário, gerar neles um sentimento de frustração por não conseguirem imitar os heróis que admiram.

O segundo tipo de amor – *philia* (em latim, *dilectio*) – aproxima-se do conceito desenvolvido por Aristóteles e consubstancia-se na vontade de partilhar a companhia do ente querido através da virtude, excluindo qualquer conotação sensual. É Espinosa quem descreve este desejo, ao considerar que não vive da necessidade da presença do outro, nem mesmo da obrigatoriedade de a ele se unir. A felicidade advém, assim, do facto de o outro existir apenas.

O terceiro e último tipo de amor, *caritas* ou *ágape*, está intimamente ligado ao humanismo cristão, uma vez que ultrapassa os desejos ou necessidades de cada indivíduo e fá-lo atentar nas privações dos outros. Contrariamente ao *amor-paixão*, que não propicia ao amante qualquer intervenção na escolha do ser amado, por ser guiado por uma força inconsciente ou instintiva à qual dificilmente se pode resistir, o *ágape* pressupõe uma escolha consciente e voluntária. Apesar

⁶⁰⁷ A propósito das histórias de amor que estão na génese de importantes obras-primas da literatura universal de todos os tempos, Robert J. STERNBERG destaca a sua importância nestes termos:

Se nos debruçarmos sobre as histórias para compreender o amor, então temos de olhar não só para as histórias de amor contemporâneas, mas também para as histórias de amor ao longo dos séculos – no tempo e no espaço. A importância das clássicas histórias de amor é demonstrada pela sua capacidade de resistência. As pessoas contam e recontam as histórias de amor desde há séculos. Estas histórias de amor não só proporcionam um divertimento interessante, mas também enformam as nossas próprias histórias sobre o amor, fornecendo, como fazem, protótipos daquilo que o amor é suposto ser. (*A Seta do Cupido – O Percurso do Amor ao Longo do Tempo*, p. 71).

E acrescenta que «[e]mbora as conceções de amor variem um pouco conforme o tempo e o espaço, certos temas universais parecem transcender tanto o tempo como o espaço.» (*Ibidem*).

⁶⁰⁸ PLATÃO, *O Banquete (O Simpósio ou do Amor)*, Lisboa, Guimarães Editores, 2003.

destas diferenças, e do seu nítido afastamento ao longo dos tempos, os autores modernos consideram que *eros* e *ágape* podem ser compatíveis e crescer um a partir do outro. Neste sentido, as concepções de Aristóteles acerca do amor levam-nos a concluir que não existem divisões relevantes entre as formas que o amor pode revestir, sendo certo que todos estes tipos de amor deveriam ser dominados pelo ser humano.

No que diz respeito unicamente ao século XVIII, convirá tecer algumas considerações acerca da forma como a filosofia da época encara o amor. Destacaremos, pela sua pertinência, Jean-Jacques Rousseau. Será este filósofo o grande responsável pela tentativa de devolver aos homens o verdadeiro significado do amor, num século marcado pelo racionalismo científico e pelo comércio desenfreado, avessos a qualquer manifestação do espírito.

Empenhado em revalidar o *eros* platónico, Rousseau cumpre este desiderato de uma forma original, considerando o amor como uma paixão perigosa e pouco inocente, consubstanciada num artificialismo que, no século anterior, os moralistas fizeram questão de sublinhar. Deste modo, o amor funciona como uma doença contagiosa. A perspetiva de que só nos apaixonamos porque outros o fizeram antes de nós é verdadeiramente surpreendente. Colocado o sentimento amoroso nestes termos, ele deixa de ser o resultado de uma vivência pessoal e passa a constituir-se como uma espécie de convenção social. Desejamos alguém apenas porque outros manifestaram publicamente o seu desejo por essa pessoa. Quanto mais cobiçado é um indivíduo, mais pretendentes o disputarão. As personagens intervenientes nas peças que dissecaremos constituem um exemplo claro daquela estranha forma de atração.

O filósofo vai mais longe nas suas reflexões sobre o amor e considera que este sentimento é, com frequência, usado com astúcia, sobretudo pelas mulheres, para subjugar os homens à sua vontade. A fazer fé nos entremezes que reunimos, raras são as personagens femininas que não se valem da astúcia para levarem a bom porto os seus caprichos e poderem, ainda que temporariamente, manipular os homens que por elas se deixam enredar, toldados pelas promessas de felicidade eterna. A propósito destas promessas, convirá não esquecer que é o mesmo pensador setecentista quem julga falsas todas as promessas que visam a eternidade, aludindo ao facto de existirem casais que, apesar de jurarem amar-se para o resto das suas vidas, acabam por manifestar mutuamente um forte ódio. Deste modo, parece não conceber um amor que se perpetua, apesar da idade e da consequente perda da beleza que primeiramente atraíra o amado. Tudo acabará por passar e o saldo de uma vida a dois mais ou menos longa resultará em mágoas difíceis de suplantar. Também neste caso os folhetos de cordel acabam por secundar a realidade apontada por Rousseau nos seus escritos: os velhos casais discutem e arrependem-se de um dia terem casado. São, por este motivo, muitas as acusações que marido e mulher tratam de pôr a descoberto nas interessantes páginas dos pequenos entremezes de cordel. Apesar das contrariedades, não pensemos que o filósofo, mesmo considerando o amor como uma profunda ilusão, abomina este sentimento. A sua honestidade leva-o a ver nele uma espécie de mal necessário. Por isso, vê-se na

contingência de elaborar um retrato curioso – e antifeminista – da mulher ideal que muitos homens procuram:

Nem deslumbrante – a beleza atrai a infelicidade num lar –, nem totalmente feia – isso seria, apesar de tudo, promover demasiado o espectro de um encorço futuro –, nem dedicada à cultura – as pensadoras dão esposas recalcitrantes –, nem de «teto demasiado baixo», em todo o caso – já que depois dos primeiros aquecimentos sensuais é o encanto da conversa que pode, por si só, assegurar a solidez de uma união.⁶⁰⁹

Defende, no entanto, os valores da família e opõe-se à promiscuidade entre os sexos. Porém, a ordem preconizada passa por conferir ao marido o controlo total sobre a esposa, repudiando as mulheres mais *avançadas*, ou seja, aquelas que, em pleno século XVIII, se batiam pela igualdade de direitos:

Neste aspeto, como em tantos outros, o cidadão de Genebra pensa um século à frente do seu. «Aproximamo-nos de um estado de crise e do século das revoluções...», escreve em *Emílio*. A igualdade, do seu ponto de vista, já está em marcha. (...)

Se toda a sua obra de pensador político apela, de facto, a uma igualdade das condições políticas, a verdade é que, para ele, as coisas não deviam seguir o mesmo caminho entre os sexos. O igualitarismo nesse aspeto parece-lhe mesmo um nivelamento criminoso. Isso seria negar as diferenças reais entre homens e mulheres, as distintas qualidades com que uns e outras podem e devem enriquecer-se mutuamente.⁶¹⁰

A este tema voltaremos na segunda parte da dissertação. Para já, centremos as nossas reflexões em Immanuel Kant, mormente no seu conceito de amor. A História apresenta-nos o filósofo nascido em 1724 como um homem totalmente dedicado ao estudo e imperturbável no domínio afetivo, desconhecendo-se qualquer relação próxima com mulheres ou homens. Face a este retrato, afiguram-se-nos curiosos os ensaios que Kant empreendeu acerca das relações amorosas. Uma conhecida máxima alerta-nos para o facto de apenas poder falar com propriedade das coisas do amor quem nunca experimentou esse sentimento. Por isso deverão ser tidos em conta os seus ensinamentos. Considerando o sexo um mal necessário, Kant procura inspiração em Rousseau, pelo que, nos seus textos, perpassam os mesmos valores de felicidade conjugal a que fizemos referência nos parágrafos anteriores. Defende, assim, a submissão da mulher como garantia para a paz familiar, chamando a atenção para a língua viperina da mulher capaz das maiores dissensões. É esta a situação ilustrada pelos folhetos que apresentam mulheres que, conversando com as suas congéneres sobre os maridos que, em regra, não lhes satisfazem as vontades e as mantêm sob vigilância apertada, deles traçam retratos demolidores: de facto, as mulheres que se mantêm fiéis aos maridos nada mais são que esposas contrariadas.

⁶⁰⁹ *Os Filósofos e o Amor*, p. 92.

⁶¹⁰ *Idem*, p. 96.

Mantendo, pois, Kant uma posição pouco consistente acerca das coisas do amor, assinalamos, para terminar, o aspeto que, na nossa opinião, poderá ser o mais controverso: se, por um lado, defende a ordem tradicional na distribuição dos papéis no seio familiar, por outro, o filósofo revela, paradoxalmente, ser compreensivo perante o fenómeno do adultério feminino, sobretudo nos casos em que a mulher é maltratada pelo marido.

Na passagem do século XVIII para o XIX, dois filósofos merecem a nossa atenção pelas suas conceções contraditórias acerca do sentimento amoroso: Arthur Schopenhauer e Stendhal (Henri-Marie Beyle).

As pensadoras Aude Lancelin e Marie Lemonnier resumem, desta forma, o pensamento de Schopenhauer acerca do amor:

O amor é uma série de gesticulações ridículas levadas a cabo por dois idiotas e que não conduz a coisa nenhuma (...).⁶¹¹

Concebendo a vida como um perpétuo deambular entre o tédio e o sofrimento, este filósofo abomina qualquer ideia de satisfação que possa durar. No que diz respeito ao amor, considera que todas as suas manifestações radicam no mesmo princípio: o instinto sexual. Deste modo, o amor tem como único objetivo a propagação da espécie. Apesar de tudo, a questão do sentimento amoroso é bastante importante e detém um papel central no universo da sua obra. Só assim se compreendem os casos que apresenta como consequência imediata do amor – morte e loucura⁶¹² – e sobre eles reflete intensamente. Nesta perspetiva, o amor consegue ser mais violento que outras paixões do ser humano. Apesar de ter perfeita consciência desta realidade, jura ser incapaz de a entender:

[N]unca consegui compreender como é que dois seres que se amam, e julgam possuir nesse amor a suprema felicidade, não preferem romper violentamente com todas as convenções sociais e sofrer toda a espécie de males, a abandonar a vida com renúncia de uma felicidade além da qual nada podem imaginar.⁶¹³

Seja como for, o amor influencia negativamente toda a nossa vida. Sem deixar de ser «o último fim de quase cada aspiração humana»⁶¹⁴, o amor permite

⁶¹¹ Idem, p. 127.

⁶¹² Interessante será notar, a propósito da loucura de amor, algo que os mais cétricos julgarão mera efabulação, mas que, no século XVIII, era comum: o desejo dos apaixonados de viverem um amor com excesso, até à loucura e mesmo ao desespero. O amor torna-se, deste modo, uma paixão consumidora obsessiva que nada tem a ver com a razão. E são, muitas vezes, os indivíduos mais racionais que acabam por sofrer desvarios motivados por aquele sentimento. Quem já amou alguma vez sabe perfeitamente que o amor exige uma obediência total que nos leva a deixar de ouvir a nossa consciência.

⁶¹³ Arthur SCHOPENHAUER, *Metafísica do Amor*, Lisboa, Guimarães Editores, 2002, p. 11.

⁶¹⁴ Idem, p. 13.

uma influência perturbadora nos assuntos mais importantes, interrompe constantemente as atividades mais sérias, por vezes perturba as maiores inteligências, não tem escrúpulo em lançar as suas atividades nos negócios de Estado e nos trabalhos dos sábios, chega até a introduzir as suas cartas meigas e as suas madeixazinhas de cabelo nas pastas dos ministros e nos manuscritos dos filósofos, não impede de ser todos os dias o causador dos piores e dos mais intrincados problemas –, rompe as mais proveitosas relações, quebra os mais sólidos laços, torna vítimas ou a vida ou a saúde, a riqueza, a situação e a felicidade, faz do homem honesto um homem sem honra, do fiel um traidor, parece ser qual demónio hostil que se esforça por alterar, transformar e destruir tudo (...).⁶¹⁵

Finalmente, Schopenhauer considera que o casamento constitui uma arma vigorosa usada pela mulher para adquirir força física e intelectual que, de outro modo, jamais alcançaria. A beleza feminina serviria, neste contexto, de engodo para ludibriar o homem e fazê-lo servir os seus apetites.

Stendhal, inspirado nos pressupostos greco-romanos acerca do amor, e conhecedor de todas as reflexões que, ao longo dos anos, foram produzidas pelos mais diversos autores, propõe quatro tipologias amorosas que convém precisar, ainda que brevemente. A primeira assemelha-se à que tinha sido proposta por Platão e diz respeito ao amor-paixão⁶¹⁶, dominante no século XVIII. As suas características prendem-se com a pureza e com o facto de ser completamente desinteressado, desenvolvendo-se junto das pessoas tímidas, simplórias e ingénuas. A este tipo pertence o amor à primeira vista, que, por ser repentino e irresistível, deixa pouca margem de manobra defensiva e racional aos que o experimentam.

Opondo-se ao amor-paixão, surge o amor-gosto. Muito mais brando, este tipo adequa-se na perfeição aos interesses dos amantes e brota frequentemente de uma afeição que se alimenta de carências amorosas de ordem vária.

O terceiro tipo de amor é designado como amor-físico, caracterizado pelo prazer físico imediato e pela inconstância. Cabe aqui, igualmente, o chamado amor- vaidade.

Contrastando com o amor-físico, Stendhal propõe o amor-espiritual, que apenas observa nos povos civilizados. Este sentimento remete o prazer para segundo plano e realça o pudor que cada mulher deverá observar, pois só assim os amantes apreciarão a sua conduta. É precisamente a tónica no pudor e nas suas implicações, sobretudo no século que pretendemos estudar, que dora-

⁶¹⁵ Idem, pp. 13-14. Teremos oportunidade de constatar, na segunda parte da dissertação, que são aquelas perturbações as responsáveis pelo desenvolvimento da trama nas peças de teatro do século XVIII que analisaremos detalhadamente.

⁶¹⁶ Relativamente ao amor-paixão, veja-se o que, no século XVIII, os homens consideravam a seu propósito, sobretudo no que diz respeito às consequências para as mulheres que organizavam salões e assembleias:

O que é grave, quando acontece, é o amor-paixão, porque torna indisponível a anfitriã e pode afugentar os seus habituais frequentadores. A disponibilidade é, com efeito, a primeira das qualidades necessárias às mulheres que mantêm salões. Exceto em casos de paixão ou qualquer outra infelicidade, elas têm-nas, uma vez que não têm profissão. (Claude DULONG, «Da conversão à criação», in *História das Mulheres – do Renascimento à Idade Moderna*, p. 492). A este assunto voltaremos na segunda parte da dissertação.

vante nos interessa. Por óbvias razões de espaço, cremos, no entanto, que muito ficará por dizer a este respeito.

Consultando o *Dicionário da Língua Portuguesa*, lemos a seguinte definição de *pudor*:

Sentimento de vergonha, de mal-estar... gerado pelo que pode ferir a decência, a modéstia, a honestidade. (...) Sentimento de vergonha, de recato ou de timidez ligado a coisas de natureza sexual; castidade (...).⁶¹⁷

A aceção revela, desde já, duas distinções relativas a este sentimento que julgamos importantes: «o pudor corporal, sexual, ou pudor dos sentimentos, por um lado: pudor contingente ou permanente por outro lado.»⁶¹⁸. Seja como for, é o pudor o responsável pelo refrear de alguns comportamentos sociais, como é o caso do homem, que não deve chorar em público, ou da mulher, proibida de dizer palavrões. Deste modo se compreende que o pudor marca, de forma distinta, as atitudes masculina e feminina, se bem que, em relação às mulheres, seja muito mais incisivo, como veremos.

A partir de 1500, assistimos a uma aversão generalizada no que diz respeito à nudez e à sexualidade fora do casamento, dando-se relevo, pelo contrário, à castidade e ao pudor. Como afirma Sara F. Matthews Grieco, o pudor passa a representar, simbolicamente, a «distinção social e moral»⁶¹⁹ e é «particularmente caro às classes médias da sociedade, que condenavam tanto a grosseria física das classes inferiores como a indiferença libertina da aristocracia.»⁶²⁰.

Segundo a mesma autora, as mulheres foram o alvo preferencial desta *onda* de moralidade, pois elas

eram representadas como tentadoras insidiosas cujo principal objectivo na vida era seduzir homens insuspeitos e entregá-los a Satanás. A ciência médica reforçava esta visão devoradora da sexualidade feminina, declarando que a satisfação erótica era uma necessidade biológica das mulheres.⁶²¹

Em síntese, parece-nos lícito considerar que a moral setecentista concebia

dois tipos de comportamento sexual, um aceitável e outro repreensível. O primeiro era o conjugal e praticado em função da procriação. O segundo era governado pela paixão amorosa e pelo prazer sensual, os seus resultados disformes ou ilegítimos, e a sua lógica a da esterilidade. Culpada fora do casamento, a paixão sensual tornou-se ainda mais condenável no interior do matrimónio, pois ameaçava não só a ideia controlada e contratual da afectividade conjugal e a saúde dos filhos concebidos

⁶¹⁷ João Malaca CASTELEIRO (Coord.), *Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea da Academia das Ciências de Lisboa*, Vol. II, Lisboa, Editorial Verbo, 2001, p. 3004.

⁶¹⁸ Jean-Claude BOLOGNE, *História do Pudor*, Lisboa, Editorial Teorema, 1990, p. 9.

⁶¹⁹ «O corpo, aparência e sexualidade», in *História das Mulheres – do Renascimento à Idade Moderna*, pp. 92-93.

⁶²⁰ *Ibidem*.

⁶²¹ *Idem*, p. 93.

no calor do excesso amoroso, mas também a capacidade do casal de amar a Deus, contaminados como estavam pelo amor terrestre mais do que pelo amor espiritual.⁶²²

De facto, a família cristã, concebida com base nas ordenações do Evangelho, constitui «um dos mais importantes parâmetros do bem-estar social, culminando séculos de luta entre a nobreza e o clero pelo domínio da sociedade, e portanto do casamento.»⁶²³. Assim, enquanto ao clero se proíbe qualquer prática sexual, competia aos restantes indivíduos a obrigação de garantir a perpetuação da espécie, daí que se torne imprescindível a «promessa de fidelidade monogâmica.»⁶²⁴. Só neste contexto se consentia o prazer sexual. Assim, o casamento seria a única forma de evitar a propagação daquela espécie de doença contagiosa denominada fornicção, designação atribuída a qualquer relação sexual fora do casamento. Outras práticas como o coito interrompido ou a masturbação eram igualmente censuradas, uma vez que, por razões óbvias, não eram conducentes à procriação. Alguns teólogos medievais, como S. Jerónimo, consideravam que os maridos que se relacionam sexualmente com as esposas de forma ardente cometem adultério. Tal concepção vigorará durante muito tempo. A Reforma irá denunciar esta visão do casamento e do sexo, frisando que os filhos não são o objetivo principal da união matrimonial, mas uma das suas consequências. Num ponto, porém, católicos e protestantes estão de acordo: o adultério é a grande ameaça ao casamento. Atacada esta instituição, correrá perigo a sociedade civil, bem como a religiosa.

3.1.2.2. A génese do amor

Ao pretendermos empreender um estudo acerca da génese socio-histórica do amor, devemos estar conscientes de que essa tarefa não é fácil, pois muitas dúvidas assaltam o nosso pensamento quando se trata de contextualizar o mais importante e rico sentimento humano.

Antes de mais, é fundamental referir que o amor surge da admiração que sentimos por alguém que, aos nossos olhos, é um modelo de perfeição.⁶²⁵ Stendhal⁶²⁶ foi um dos primeiros

⁶²² Idem, pp. 95-96.

⁶²³ Elisja Schulte van KESSEL, «Virgens e mães entre o céu e a terra», in *História das Mulheres – do Renascimento à Idade Moderna*, p. 183.

⁶²⁴ Idem, p. 185.

⁶²⁵ Devido ao facto de este modelo de perfeição ser fruto da imaginação, quase uma utopia, o amor nele fundado corre o risco de morrer quando desaparecer aquela ilusão.

⁶²⁶ Abel BONNARD (Cf. *La Vie Amoureuse d'Henri Beyle (Stendhal)*, Paris, Ernest Flammarion, 1926) mostra-nos que Stendhal, apesar de teorizar sobre o amor, nunca amou deveras e parece que nunca foi autenticamente amado. Assim, como diz ORTEGA Y GASSET, «os amores falsos só podem deixar na alma a melancolia da sua falsidade, a experiência da sua dissolução.» (*Estudos sobre o Amor*, p. 25), acrescentando mais à frente que o «amor morre porque o seu nascimento foi um equívoco» (*ibidem*). Apesar de conhecedores desta realidade, todos sabemos que não há ninguém capaz de ver «as coisas na sua realidade nua» (idem, p. 34). É por isso

pensadores modernos a considerar este facto. Pormenores associados à pessoa amada surgem, através da imaginação, hipervalorizados. O amor que daqui nasce é algo difícil de explicar, mas consubstancia-se em diversos sintomas fisiológicos, como «tremuras, batimentos cardíacos, tonturas, rubor súbito, afluxo de sangue ao cérebro»⁶²⁷ e também psíquicos: «desordem nervosa, loucura, timidez, melancolia.»⁶²⁸. Os sintomas da paixão revelam-se tão inusitados que, por exemplo, na Idade Média, eram tidos como achaques físicos e mentais que afetavam sobretudo os nobres (conotados como mais sensíveis). Pouco regular, o comportamento de quem estava apaixonado passava de uma exaltação intensa para uma imensa desolação num curto espaço de tempo. Mesmo que não correspondesse à realidade, era obrigatório, para quem cortejava, manter uma atitude de languidez, acompanhada de suspiros cavos⁶²⁹.

Todos estes indícios de paixão eram perfeitamente observáveis pelos outros, mas, apesar disso, o apaixonado mostrava algum retraimento em declarar-se. O pensador francês estava consciente do perigo que certas declarações poderiam acarretar, por serem exageradas e, muitas vezes, ridículas. Assim, aconselha a moderar a interação verbal dos apaixonados sob pena de fazer perigar a relação.

Depois de iniciado, o processo amoroso tende a evoluir para uma etapa de *cristalização*, caracterizada pela total confiança e abandono aos prazeres do amor. No fundo, a imagem real da pessoa amada vai adquirindo formas imaginárias na mente daquele que ama, fazendo dela o ser mais perfeito. Tratava-se, pois, da experimentação de uma felicidade completamente despreocupada, que se alimentava de breves momentos diários passados com a pessoa amada. No entanto, a felicidade não era sempre garantida, por ser toldada pela saciação ou pela alteração da importância que o amado dava ao seu parceiro: a mulher, de única, passava, com frequência, a mais uma ou a escrava do marido; o homem invulgar tornava-se perfeitamente banal.

Após a primeira etapa, ocorria uma segunda cristalização que pretendia garantir a durabilidade do amor. Para tal, os amantes ambicionavam fazer dissipar as dúvidas em relação ao amor

que a maioria das pessoas «vivem de palavras e sugestões, avançam sonambulamente pela existência, trotando no seu delírio. Aquilo a que chamamos génio não é mais que esse poder magnífico que alguns homens têm de dissipar um pouco dessa névoa da imaginação e descobrir, através dela, tiritando de pura nudez, um novo fragmento autêntico da realidade.» (*ibidem*).

Assim, conclui-se que a vida mental se resume a uma cristalização, não sendo esta realidade exclusiva do amor.

⁶²⁷ José PACHECO, *O Tempo e o Sexo*, Lisboa, Livros Horizonte, 1998, p. 99.

⁶²⁸ *Ibidem*.

⁶²⁹ Interessante será notar que, ao longo do tempo, surgiram alguns remédios para os males de amor. Megan TRESIDDER refere que

[n]o século XI, Constantino Africano afirmava no seu *Viaticum Peregrinantis* que Eros era uma doença da cabeça dos homens e recomendava o recurso a prostitutas como meio de acalmar a inflamação. Os padres aconselhavam curas menos radicais, como viagens, jogos e banhos regulares. No século XVII, suspeitava-se que as causas dos males de amor eram o magnetismo, os micróbios e a influência dos astros e, ainda em 1904, o Dr. Charles Féré comparava o impacto do amor à primeira vista com um choque eléctrico ou um espasmo. (*A Linguagem do Amor*, p. 69).

do outro. Esta fase permitia grandes loucuras e prazeres, mas não deixava de ser bastante exigente, especialmente para aqueles que desanimavam com facilidade ou para os que deparavam com a frieza, com a impassibilidade, com a cautela ou com a idade mais avançada do objecto de amor.

Para Ortega y Gasset, esta teoria da cristalização é idealista, «porque faz do objecto externo em função do qual vivemos mera projecção do sujeito»⁶³⁰, e pessimista, uma vez que procura «demonstrar que aquilo que consideramos funções normais do nosso espírito não são mais que casos especiais de anormalidade»⁶³¹. Estes atributos que compõem a teoria da cristalização são típicos do século XIX e não podem ser entendidos fora desse contexto. Mais: de acordo com esta teoria, o indivíduo só é capaz de amar o que é *amável*, ou seja, tudo o que merecer ser amado. No entanto, quando não se possui, tende-se a imaginá-lo na perfeição, como vimos. É isto que move o amor. A base desta realidade, convirá não esquecer, prende-se com o facto de haver «amores que não o são»⁶³². Há, por isso, que ter em atenção a veracidade do sentimento. Assim, se um amor tem como base um princípio falso, não será verdadeiro tudo o que o rodeia, mormente o objecto que lhe serviu de fonte de inspiração. Assim, para Ortega y Gasset, o único aspeto positivo da teoria de Stendhal talvez seja o facto de se ter o amor como o «impulso para a perfeição»⁶³³. Os restantes pressupostos levam-nos a concluir que o pensador francês expõe não as razões pelas quais nos apaixonamos, mas apenas as que nos levam a *desapaixonar*.

Dos vários tipos de amor aventados por Stendhal na sua obra *De l'Amour – amour-goût, amour-vanité, amour-passion*, etc. – só este último parece genuíno. Todos os outros afiguram-se longe da realidade. Diz Ortega y Gasset que «[n]ão se supõe um amor apenas por vaidade ou por *goût*»⁶³⁴. E considera uma outra forma ainda mais visível de *falsificação*, que nos interessa particularmente. A *culpa* parece ser dos escritores que abordaram o amor e

o ornaram e abrilhantaram com os seus instrumentos cosméticos, dotando-o de uma estranha realidade abstracta, de tal forma que, antes de o sentir, o conhecemos, o estimamos e nos propomos a exercê-lo, como uma arte ou um ofício.⁶³⁵

Resumidamente, este amor *mascarado* faz com que se ame o amor enquanto conceito/princípio, servindo a pessoa amada apenas como um pretexto. E a teoria da cristalização terá aqui todo o cabimento.

A fim de provar que a teoria da cristalização não justifica os amores verdadeiros, Ortega y Gasset, na obra citada anteriormente, mostra-nos, através de uma linguagem surpreendentemente clara, as condições que favorecem a génese de um verdadeiro amor. Deste modo, o pensador

⁶³⁰ *Estudos sobre o Amor*, p. 22.

⁶³¹ *Ibidem*.

⁶³² *Idem*, p. 23.

⁶³³ *Idem*, p. 30.

⁶³⁴ *Idem*, p. 23.

⁶³⁵ *Idem*, p. 24.

afirma que o «amor pleno, nascido de raiz, não pode verosimilmente morrer. Está para sempre inscrito na alma sensível.»⁶³⁶. Mesmo a distância não deve impedir a união dos amantes, apesar de a separação física poder enfraquecer o amor, mas nunca a ponto de o matar. Este é, pois, «o sintoma supremo do verdadeiro amor: estar ao lado da pessoa amada, num contacto e proximidade mais profundos que os espaciais»⁶³⁷ e «estar ontologicamente com o ser amado, fiel ao seu destino, seja ele qual for.»⁶³⁸. Assim, o amor que aqui nos interessa por verdadeiro é aquele que se funda em valores espirituais muito mais que físicos. Daí que se possa dizer que o corpo não é o mais importante numa relação, sendo muitos os exemplos que poderíamos convocar, como o de Romeu e Julieta.

Em síntese, a teoria da cristalização, que alimentou durante muito tempo todas as que se dedicaram às coisas do amor, cai totalmente por terra se tivermos em conta dois pressupostos. O primeiro é explicado por Ortega y Gasset quando afirma que «são os casos exemplares do amor em que as duas partes possuem um espírito claro e isento de erro, tanto quanto é possível ao género humano.»⁶³⁹. Assim, «o homem, longe de projectar perfeições que só existem no seu espírito, descobre na mulher qualidades de espécie até então desconhecida para ele.»⁶⁴⁰. O segundo pressuposto que enforma a teoria da cristalização diz respeito ao facto de Stendhal considerar que a paixão implica, obrigatoriamente, «um grande labor espiritual, um enriquecimento e uma acumulação.»⁶⁴¹. Estudos recentes mostram que o enamoramento nada mais é que «um estado de miséria mental em que a vida da nossa consciência se restringe, empobrece e paralisa.»⁶⁴².

3.1.2.3. Para uma história do amor

Conscientes das limitações que um trabalho desta natureza implica, antes de nos prendermos às muitas histórias de amor que dominam a intriga dos folhetos de cordel que colecionámos, não poderemos continuar as nossas reflexões sem tratarmos da História do amor, imprescindível para podermos perceber cabalmente a mentalidade do homem setecentista. Sabemos que a tarefa a que nos propomos não é fácil. Os seus escolhos são muitos e variados, sobretudo quando nos dedicamos a uma época que, na sua globalidade, ainda não foi cabalmente investigada, pelo menos no que a este tema diz respeito. Um dos mais sérios problemas diz respeito à fragilidade das fontes que, na maior parte das vezes, chegaram até nós mutiladas e pouco consistentes. Por outro

⁶³⁶ Idem, p. 29.

⁶³⁷ *Ibidem.*

⁶³⁸ *Ibidem.*

⁶³⁹ Idem, p. 35.

⁶⁴⁰ *Ibidem.*

⁶⁴¹ *Ibidem.*

⁶⁴² Idem, p. 36.

lado, é a arte, nomeadamente a literatura que aqui nos interessa, que mais informações veiculou. Apesar de termos consciência de que não podemos tomar os textos literários como irrefutáveis fontes históricas – pelos seus óbvios constrangimentos –, acreditamos que a sua importância não pode ser questionada quando se tenta traçar o perfil das relações amorosas, sobretudo se tivermos em conta que documentos como os folhetos de cordel são dos poucos que até nós chegaram e que abordam claramente o tema do amor.

Para além do que acima ficou dito, importa ter consciência de que o conceito de amor depende de fatores de natureza externa que a cultura trata de definir, o que nos permite concluir que «o próprio amor é uma ideia socialmente construída»⁶⁴³. Se aquilo que uma pessoa tem por atraente varia de acordo com a cultura, também a aprovação social de um certo relacionamento será determinada por condicionamentos sociais e isso ditará o tipo de relações que podem ser aceites e o grau de felicidade que as mesmas conferem aos seus intervenientes. Por exemplo, o casamento por interesse era tido, no Portugal de Setecentos, como o mais conveniente, sobretudo pelos mais velhos, apesar de ser cada vez mais questionado pelos jovens. No mesmo sentido concorre a diferença de idades dos nubentes. Se o homem mais velho que a mulher poderia garantir um ambiente familiar financeiramente saudável, a recusa por parte das jovens casadoiras em unir-se a um homem que, muitas vezes, teria idade para ser seu pai, revela a tendência que a sociedade portuguesa do século XVIII começa a manifestar, repudiando as grandes diferenças etárias entre marido e mulher. Porém, o verdadeiro amor é avesso a qualquer limitação social, seja o grupo a que se pertence, seja a raça ou a religião. Assim, «[a] onipotência do amor que-tudo-justifica torna mais fácil que os amantes desobedeçam às leis da sociedade.»⁶⁴⁴. No entanto, «[a] rebelião de um amante contra a sociedade é por vezes diagnosticada como loucura, ou pelo menos irracionalidade (...).»⁶⁴⁵. Mas será que a paixão não é uma espécie de loucura que todos querem experimentar? E que «[i]dealmente, o amor é um fenómeno natural e não social?»⁶⁴⁶

Estudos consistentes apontam para o facto de, na Pré-História, o *Homo Sapiens* já demonstrar evidências de uma relação bastante próxima com os seus semelhantes, seja na morte – ao cuidar dos defuntos –, seja no que diz respeito aos sentimentos do foro amoroso.

A maioria dos estudiosos das coisas do amor destaca o facto de uma reflexão sobre aquele sentimento ter ocorrido em todas as sociedades antigas, do Império Babilónico à Grécia antiga. As teorias de Platão acerca do amor revelam-se imprescindíveis quando debatemos os sentimentos humanos, na medida em que elas estão na base das mais variadas teses defendidas sobre o relacionamento amoroso ao longo dos tempos. Na obra *O Banquete*, a que já tivemos oportuni-

⁶⁴³ *A Seta do Cupido – O Percorso do Amor ao Longo do Tempo*, p. 61.

⁶⁴⁴ *Idem*, p. 88.

⁶⁴⁵ *Ibidem*.

⁶⁴⁶ *Idem*, p. 91.

dade de aludir, Platão⁶⁴⁷ expõe aquilo que considera como o *Mito do Andrógino*, tendo como pressuposto essencial o facto de o homem ser o resultado da duplicação de dois seres humanos. Dos vários tipos de duplicado⁶⁴⁸, destaca o *andrógino real*, ou *espécie total*, que José Pacheco descreve como a síntese «da primitiva divisão de um ser composto por um macho e por uma fêmea que se envolviam em cenas de relacionamento heterossexual, incluindo as relações sexuais adúlteras.»⁶⁴⁹. Mais à frente acrescenta que «os deuses separaram-nos em duas metades exactamente iguais que, instintivamente, se buscavam e desejavam uma à outra.»⁶⁵⁰. Sintetizando as palavras de Platão, o autor refere que, a partir do momento em que essas partes se encontram, a separação é impossível. Deste modo se compreende a opção de Platão em considerar que o processo amoroso é evolutivo e coloca a tónica no desejo como força impulsionadora da experiência amorosa. Apesar de centrar as suas reflexões no par homossexual⁶⁵¹, o processo amoroso por ele definido é válido também para os casais heterossexuais.

A primeira fase do relacionamento é pública. Trata-se de uma prova em que o amante *caça* literalmente o ser amado (a *presa*). Detentor da iniciativa, o amante ocupa um lugar proeminente em relação ao objeto da sua paixão, dominando-o pelas suas investidas. Desde o início, notamos que a relação amorosa se baseia numa ligação que não é igual. Apesar de pouco consensual, era comum, no tempo de Platão, considerar-se que o amado não devia, por decoro, deixar-se possuir rapidamente, uma vez que se tornava essencial conhecer – e testar – as qualidades do amante.

A segunda fase é a privada. A maior proximidade do casal em espaços íntimos potencia declarações de amor e contactos físicos (beijos e abraços). Platão alerta, no entanto, para o perigo das *armadilhas* durante o processo de conquista: os amados deveriam ter o cuidado de não ceder às pressões dos amantes apenas por estes serem ricos ou poderosos. Por seu lado, os amantes também não deviam criticar e mesmo abandonar os amados pela sua beleza, ou falta dela, ou pela idade.

A última etapa é o enamoramento. Aqui, os amantes dedicavam-se exclusivamente aos amados, esquecendo tudo o resto. A relação amorosa tornava-se então tão forte que o amado era tido como um escravo. As considerações de Platão não se ficaram por aqui. Complementarmente, o filósofo traça o percurso da conceção de amor ao longo da vida.

⁶⁴⁷ O Cavaleiro de OLIVEIRA aproveita os princípios platónicos para referir, em Setecentos, o seguinte: «Sempre se viu os sexos andarem em demanda um do outro, em demanda da porção que lhes falta, trabalhando reciprocamente para se comunicarem suas belezas e modos, a fim de perfazerem um corpo de humanidade.» (*Recreação Periodica*, p. 120).

⁶⁴⁸ Os três duplicados, segundo Platão, são o *macho*, a *fêmea* e o *andrógino real*.

⁶⁴⁹ *O Tempo e o Sexo*, p. 71.

⁶⁵⁰ *Ibidem*.

⁶⁵¹ Robert J. STERNBERG acrescenta que «na Grécia Antiga, muitas pessoas acreditavam que o amor verdadeiro era aquele que existia entre um homem adulto e um jovem adolescente. Os homens gregos desdenhavam muitas vezes das suas mulheres. Porém, os jovens adolescentes eram considerados muito atraentes e dignos do amor de homens mais velhos.» (*A Seta do Cupido – O Percurso do Amor ao Longo do Tempo*, p. 58).

Na primeira fase, considerada a *variação sexual*⁶⁵², o homem, porque jovem, deseja unir-se a todos os corpos que considera belos. No entanto, esta fase não dura muito e o indivíduo rapidamente se apercebe de que tem necessidade de se juntar apenas a um só corpo: é a *exclusividade amorosa*. A terceira e última fase, o *êxtase amoroso*, leva o homem, agora mais maduro, a considerar que a beleza da alma é muito mais importante do que a do corpo. É a tomada de consciência de que o amor que se funda na beleza não tem bases sólidas, pois aquela é efémera e é irreversível o processo de envelhecimento⁶⁵³.

Face ao exposto, pode dizer-se que o amor platónico é aquele que defende um relacionamento até ao fim da vida monogâmica, sendo a separação entendida como um momento angustiante. A posse deste tipo de amor leva a que «quem deseja a felicidade pretende ser feliz»⁶⁵⁴, mas esta é «uma aventura que acontece a poucos»⁶⁵⁵.

José Pacheco acredita que o *mito do andrógino*

não se fundamentava na realidade da sociedade grega da época, onde o amor heterossexual era encarado com alguma indiferença. No entanto, conceptualiza e representa a ideia da “fusão” amorosa que associa ao amor heterossexual, mesmo que, curiosamente, não o enquadre claramente no casamento. Apesar de, implicitamente, o amor “físico”, estético, estar presente na fórmula de Platão, o certo é que os vindouros haveriam de interpretar o “amor platónico” como uma forma de amor “espiritual” e “não-sexual”, entre pessoas de sexo diferente. E haveriam, igualmente, de ignorar (ou hipervalorizar) que essa concepção reproduzia a fórmula que antes tipificara as relações amorosas entre pessoas do mesmo sexo, no caso o masculino. Em qualquer dos casos a fundamentação teórica de Platão sobre o amor viria a sustentar a maioria das teses posteriormente elaboradas sobre o relacionamento amoroso.⁶⁵⁶

Os contributos da mitologia para a compreensão do fenómeno amoroso não devem ser esquecidos. Os mitos de Dafne e Apolo e de Aretusa e Alfeu, na sua essência semelhantes, foram dados a conhecer por Ovídio e ilustram o poder da beleza no desenvolvimento da paixão amorosa. Atraídos, pois, pelo aspeto de Dafne e Aretusa, tanto Apolo como Alfeu tentaram conquistá-las. Mas aquelas, avessas à paixão, preferiram ser transformadas, respectivamente num loureiro e numa fonte, para escaparem às investidas das divindades. Estes dois mitos simbolizam, assim, a atracção física e seus efeitos perversos.

Existem, no entanto, mitos fundados num amor feliz, eterno. Mais uma vez Ovídio dá-nos conta de três relatos que ilustram as consequências de um amor conjugal exemplar. O primeiro é o de Baúcis e Filémon. Velhos e prestes a morrer, pedem aos deuses para ficarem sempre juntos.

⁶⁵² Esta expressão e as seguintes, em itálico, foram propostas por José PACHECO em *O Tempo e o Sexo*, p. 73.

⁶⁵³ É característica do *amor vulgar* a tónica no corpo e não na alma, relevando unicamente o prazer sexual.

⁶⁵⁴ *O Banquete*, p. 93.

⁶⁵⁵ *Ibidem*.

⁶⁵⁶ *O Tempo e o Sexo*, pp. 74-75.

Tocados pelo seu amor e fidelidade, os deuses satisfazem a vontade de ambos e transformam-nos numa árvore cujo tronco é comum a ramos diferentes. O segundo mito tem como protagonista Ceys e Alcione. Vivendo um amor feliz, acabam por ser separados pela desventura. Ceys morre num naufrágio e Alcione, não querendo viver mais sem o marido, procura o seu corpo na imensidade do mar. Ao encontrá-lo, ambos se transformam em pássaros e, deste modo, permanecem juntos, unidos pelo seu amor eterno. O último mito é o de Orfeu e Eurídice. Algum tempo após o casamento, Eurídice morre envenenada. A fim de a recuperar, Orfeu desce aos Infernos e quase consegue os seus intentos. Por ter olhado para trás, acaba por perder a sua esposa para sempre. Até morrer, Orfeu nunca mais teve paz nem foi capaz de amar outra pessoa.

A par destes mitos que enaltecem o amor conjugal, existem outros, do mesmo período, que personificam as mais diversas concepções de amor e que iremos dissecar mais adiante. De entre os mais interessantes, destacaremos os que se seguem, por considerarmos que contribuem para aclarar as diferentes faces do amor daquele período e dos subsequentes reflexos e influências dos mesmos ao longo dos tempos.

O mito de Píramo e Tisbe pretende mostrar que não pode haver proibições ao amor e que, quanto mais se pretende afastar os amantes, mais a paixão se fortifica. Apaixonados, os dois assistem, impotentes, à oposição dos respetivos pais. A custo, conseguem manter acesa a chama da paixão através de encontros fortuitos. No entanto, a convergência de vários fatores condu-los à morte. A História está repleta de casos como o que acabámos de sintetizar. Condicionismos familiares e sociais pretendem pôr termo ao amor livre que, só a muito custo, consegue vingar⁶⁵⁷. Por vezes, o preço a pagar é elevado. Mais tarde, a famosa obra de Shakespeare, *Romeu e Julieta*, aborda a mesma temática do mito de Píramo.

O mito de Pigmeleão ilustra a procura incessante do par ideal. Acreditando que nenhuma mulher é perfeita, Pigmeleão cria uma escultura da mulher mais bela e irrepreensível que pode imaginar. De tal forma a criação parecia real que o seu autor se apaixona perdidamente por ela. No entanto, a mulher esculpida não era capaz de corresponder às manifestações de carinho de Pigmeleão, que cada vez mais se sente infeliz pelo facto de estar *preso* a um ser inanimado. Por vezes, a procura da perfeição conduz-nos à desgraça e leva-nos a concluir, regra geral demasiado tarde, que o ser perfeito não existe. Tal acontece com a beleza, como veremos. No entanto, a história de Pigmeleão termina bem, pois Vénus dá vida à estátua, apesar de considerar desviante a sua fixação num modelo perfeito de beleza. Metaforicamente, o mito ilustra a vontade de talhar o objeto do amor à imagem do nosso próprio desejo. A busca de um ideal concebido apenas na nossa cabeça empolgou, desde sempre, a fantasia humana.

⁶⁵⁷ Os obstáculos ao amor fortalecem-no, muitas vezes. A literatura aproveitou este facto e estabeleceu formas diversas para as provações: impedimentos financeiros e políticos, pressões familiares e sociais são apenas as mais visíveis. Neste sentido, Ovídio compara os apaixonados a soldados que, na batalha pela felicidade, recebem o amor como prémio pelo seu esforço.

O mito de Psique pretende frisar a importância que é dada aos obstáculos que impedem os amantes de serem felizes. Esta temática será amplamente abordada nos folhetos de cordel que pretendemos estudar e a síntese do mito é em tudo semelhante ao enredo que os autores de cordel desenvolveram: após muitas e penosas provações, a alma dos apaixonados encontra o merecido descanso no amor⁶⁵⁸.

A importância deste mito tem a ver com o facto de englobar

elementos das histórias de amor do passado como do presente: desejo, mistério, beleza, confusão, procura, ciúme, fé, deslealdade, perdão, ajuda dos outros, resistência dos outros, pais zangados, e arrependimento, entre outras coisas.⁶⁵⁹

Os mitos que resumimos aqui possuem algo em comum: por um lado, provam que o amor era um facto digno de registo nas sociedades antigas; por outro, associam a experiência amorosa a diversos riscos e perigos, que podiam conduzir à morte.

Na Bíblia, sobretudo nos Livros que constituem o Pentateuco, a conquista amorosa era desprovida de formalismos: a mulher era escolhida pelo homem e passava a ser a sua esposa. Por vezes, eram escolhidas prisioneiras e levadas para casa. Apesar de esta situação ser recorrente, os textos sagrados preveem a sedução masculina. Diz o *Êxodo* que

[s]e alguém seduzir qualquer virgem que não estava desposada e se deitar com ela, pagará o seu dote e a tomará por mulher. Se o pai dela definitivamente recusar dar-lha, pagará ele em dinheiro conforme o dote das virgens.⁶⁶⁰

Quanto à violação e ao rapto, havia tolerância, desde que os intervenientes se casassem.

⁶⁵⁸ Muitos são os relatos que tentam uma aproximação mais ou menos fiel ao mito elaborado por Apuleio. Optámos por incluir nesta nota de rodapé um resumo elaborado por José PACHECO por nos parecer o mais conciso e fiel ao original. Apesar de dificuldades que sentimos advenientes do pouco espaço de que dispomos na presente dissertação, não quisemos deixar de relembrar um dos mais importantes e conhecidos mitos de amor, uma vez que será possível encontrar reflexos interessantes em alguns dos folhetos que estudaremos de seguida:

Psique era a mais bela de três irmãs. Era tão adorada e admirada que esvaziou de visitantes os templos de Vénus. A deusa, sentindo-se ultrapassada, ciumenta e enraivecida, pediu a seu filho Cupido para a levar a apaixonar-se pelo mais vil e desprezível dos homens.

Mas nem Psique se apaixonava, nem nenhum homem a queria desposar. O pai pediu ajuda a Apolo para a casar. Apolo destinou-lhe um marido que não lhe permitia que ela o visse. Isso acicatou-lhe a curiosidade, despertada pelas irmãs, cheias de inveja, ciúme e raiva. Psique amava-o mas aceitou a trama para o contemplar ou matar, se se tratasse de uma serpente alada. Acabou por verificar, envergonhada, que era um belo e perfeito jovem. Mas este despertou e desapareceu, achando-a desleal, afirmando-lhe que “não há amor, onde não há confiança!”

Psique julgou que era Cupido e na esperança de reencontrá-lo foi oferecer-se como serva a Vénus que, zangada, lhe foi dando uma série de trabalhos árduos e difíceis, como único meio para reencontrar o homem que amava, que a nossa heroína vai superando, através de ajudas divinas, até que surgiu Cupido, cheio de saudades de Psique.

Cupido pede a Júpiter para casar com Psique e torná-la imortal, para viver no Olimpo e deixar de perturbar o desejo dos homens. Com o beneplácito de Júpiter, Psique fica-se pelo Olimpo e os homens regressam aos templos de Vénus. Finalmente, depois de muita provação a Alma e o Amor tinham-se encontrado. (*O Tempo e o Sexo*, pp. 76-77).

⁶⁵⁹ *A Seta do Cupido – O Percurso do Amor ao Longo do Tempo*, p. IX.

⁶⁶⁰ Êxodo, 22:16-17, in *Bíblia Sagrada*, p. 80.

Contrariamente a esta situação, apercebemo-nos de que uma parte das Escrituras é consagrada ao amor e à paixão. Citemos, por exemplo, o *Cântico dos Cânticos*. Trata-se de uma composição poética, de temática amorosa, que sublinha a perenidade da paixão e coloca o amor acima de todas as outras coisas. É esta a conceção que observamos no capítulo 8, quando o poeta afirma que «o amor é forte como a morte, e duro como a sepultura, o ciúme; as suas brasas de fogo, são veementes labaredas. As muitas águas não poderiam apagar o amor, nem os rios, afogá-lo.»⁶⁶¹. Notemos que é precisamente naquele Livro que a mulher começa por assumir um papel importante no contexto amoroso: ela exprime os seus sentimentos livremente. Entrega-se com intensidade ao amor e experimenta sensações extremas. Se lermos atentamente o Livro, poderemos observar duas referências à localização da sede do amor: no coração (1:7), como normalmente é referido por todos os que se dedicam a escrever sobre aquele sentimento, e na alma (3:1-3). A ideia de exclusividade na relação amorosa revela-se no olhar atento dos leitores. De facto, a conceção do amor único radica dos textos bíblicos e assume-se como o tema central da obra, que contraria a divisibilidade do amor e a dedicação do amante a várias almas.

Entre os romanos, o amor estava subjugado a determinadas regras e interdições que o condicionavam. Muitas chegaram até ao século XVIII, como veremos adiante, quando abordarmos o tema do casamento em detalhe. Neste contexto, ganha extrema importância o matrimónio, tido como um dever de qualquer cidadão. Por isso, terá de ser preservado a fim de que dele resultem cidadãos capazes de garantir a ordem social e a prole de suas famílias.

Apesar de a questão do casamento ser bastante importante para o mundo romano, a realidade mostrou que muitas uniões resistiram a custo. Os direitos da mulher casada eram uma miragem: não raras vezes sofria às mãos do marido e a situação só não piorava devido ao dote⁶⁶² generoso que recebera quando se casou e que importava preservar. Reduzida à condição de objeto, a mulher tinha por missão garantir o bom funcionamento do lar e conceder ao marido filhos que perpetuassem o nome de família. Para além disso, a mulher teria de conviver com as constantes e impunes traições do esposo com as suas escravas.

No que diz respeito aos homens solteiros, era prática comum o concubinato, sem que esta opção provocasse qualquer aversão social. O único entrave consistia na impossibilidade de legitimar os filhos daí resultantes.

Seja como for, a prática do casamento era prevalecente entre os romanos, apesar de ausente qualquer indício de amor. À semelhança do que sucederá ao longo de muitos séculos, o dote da

⁶⁶¹ *Cântico dos Cânticos*, 8:6-7 in *Bíblia Sagrada*, p. 678.

⁶⁶² A propósito do dote, afirma François LEBRUN:

O dote é obrigatoriamente trazido ao marido pela mulher que o recebe dos pais em avanço de herança; os bens dos esposos são colocados sob o regime da comunhão total e são geridos pelo marido. Todavia, o dote que serve para os gastos da mulher, é inalienável e deve ser restituído em caso da morte do marido e sobretudo os bens próprios que a esposa pode possuir paralelamente ao dote e ditos por esse facto parafernais são geridos por ela livremente. (*A Vida Conjugal no Antigo Regime*, Lisboa, Edições Rolim, 1987, p. 77).
A este assunto voltaremos adiante.

noiva e a possibilidade de formar futuros cidadãos eram considerados motivos mais que suficientes para o enlace. A única diferença reside no facto de, na época romana, o casamento resultar numa cerimónia totalmente privada, sem a intervenção dos poderes religiosos ou políticos. O divórcio funcionava de forma semelhante.

Em síntese, poderemos referir que, em Roma, os homens, tal como hoje em dia acontece, se apaixonam e tentam viver intensamente o seu amor. No entanto, não podem declará-lo, pois, ao fazê-lo, assumem publicamente a sua fraqueza, o que contraria a necessidade de o homem, talhado para comandar, não ceder a impulsos que enfraquecem o seu carácter.

Será importante, ainda, assinalar que, a partir do século II, com o Imperador Marco Aurélio⁶⁶³, as leis relativas às relações amorosas se radicalizam, dando lugar à repressão de tudo o que era tido como avesso aos bons costumes. Institui-se, assim, uma nova «moral conjugal»⁶⁶⁴. Como consequência,

(...) o entendimento no casamento, que apenas era desejado, passa a ser um contrato mútuo (mas nem sempre se trata de amor). O adultério do marido é considerado tão grave como o da mulher (mas não verdadeiramente punido, não se deve exagerar). A mulher torna-se a companheira, que reconhece a sua inferioridade natural mas cumpre o seu dever. O bom marido deve respeitá-la. Os dois cônjuges devem ser castos, controlar os mínimos gestos, não se acariciarem demasiado, e só fazer amor para procriar. A sexualidade é para fazer filhos. Os Romanos inventaram o casal puritano!⁶⁶⁵

A partir do século XII, ganha importância o amor cortês (o *fin'amors*), concetualmente anti-cristão e avesso ao casamento. De facto, as bases do amor cortês opõem-no à virgindade e mesmo à castidade, aproximando-o do adultério, ou, pelo menos, do desejo de o praticar. No entanto, é dado um destaque especial à mulher, cuja pureza se admira, ao passo que, no homem, a bravura, a lealdade e a generosidade são qualidades estimadas. Neste jogo amoroso, a mulher parece ser colocada numa posição superior relativamente ao homem. A este restava apenas sujeitar-se à dama e amá-la «em exclusivo, numa exaltação mística da castidade e devia ser obediente, discreto, paciente para, em 'troca', receber o seu amor ou os seus 'favores'»⁶⁶⁶. Mas o maior contributo do amor cortês medieval para a história das relações humanas prende-se com o facto de a mulher experienciar, pela primeira vez, emoções que, até ao momento, estavam reservadas às amizades masculinas. De qualquer forma, as questões relacionadas com o sexo eram desvalorizadas.

Para São Tomás, tanto o amor como o ódio constituem «duas formas do desejo, do apetite ou do concupiscível»⁶⁶⁷. Ortega y Gasset não partilha desta ideia e crê que o pensador antigo

⁶⁶³ Conhecido pelo seu estoicismo exacerbado, Marco Aurélio bateu-se sempre contra o prazer associado ao amor.

⁶⁶⁴ Paul VEYNE, «A Invenção do Casal Puritano», in AA. VV., *A Mais Bela História do Amor*, Porto, Edições Asa, 2006, p. 41.

⁶⁶⁵ *Ibidem*.

⁶⁶⁶ *O Tempo e o Sexo*, p. 84.

⁶⁶⁷ *Apud Estudos sobre o Amor*, p. 12.

confunde desejos com sentimentos, na linha das concepções psicológicas em vigor até ao século XVIII.

Nos finais da Idade Média, o amor cortês começa a ser questionado e declina. É Erasmo⁶⁶⁸ quem mais se destaca na crítica aos pressupostos daquele tipo de amor, considerando que o amor cortês, apesar de o negar, visa sempre a satisfação física.

Convirá, desde já, e para evitar equívocos ideológicos, distinguir desejo de sentimento. Apoiámo-nos nas teorias de Ortega y Gasset para este fim, aproveitando a passagem em que refere que não conhece

nada de tão fecundo na nossa vida íntima como o sentimento amoroso; de tal forma que se tornou o símbolo da felicidade. Do amor nascem, pois, no indivíduo, muitas coisas: desejos, pensamentos, volições, actos; mas tudo isto que nasce do amor como o fruto da semente, não é o amor em si mesmo; pressupõe, antes, a sua existência. É evidente que, em certo sentido e de alguma forma, também desejamos aquilo que amamos; mas, em contrapartida, desejamos manifestamente muitas coisas que não amamos, que nos deixam indiferentes no plano sentimental. Desejar um bom vinho não é amá-lo; o morfinómano deseja a droga ao mesmo tempo que a odeia pelos seus efeitos nocivos.⁶⁶⁹

E, mais adiante, acrescenta uma outra forma que permite a distinção entre amor e desejo:

Desejar uma coisa é, em definitivo, tender para a sua posse; e possuir significa então, de uma forma ou de outra, que o objecto entra na nossa órbita e passa de algum modo a fazer parte de nós. Por esta razão, o desejo morre automaticamente quando se realiza, fenece ao satisfazer-se. O amor, pelo contrário, é um eterno insatisfeito. O desejo tem um carácter passivo e, em rigor, aquilo que desejo quando desejo é que o objecto venha até mim. Sou o centro da gravitação onde espero que as coisas venham a cair. No amor, pelo contrário, tudo é actividade, como veremos. Em vez de esperar que o objecto venha até mim, sou eu que vou até ao objecto e me torno parte dele. No acto amoroso saímos de nós próprios: talvez seja a tentativa por excelência de que a Natureza dispõe para que cada um saia de si em direcção a outra coisa. Não é o objecto que é atraído por mim, sou eu que gravito na sua direcção.⁶⁷⁰

Alertando, finalmente, para o perigo da confusão entre desejo e sentimento, Ortega y Gasset refere que o primeiro se assemelha ao segundo

porque é excitado pelo seu objecto – pessoa ou coisa (...). Mas o acto amoroso não começa senão depois dessa excitação, ou melhor, depois desse incitamento. O amor brota através da brecha criada pela flecha incitante do objecto e dirige-se activamente para ele: caminha, pois, em sentido inverso ao de todo o incitamento e desejo.⁶⁷¹

⁶⁶⁸ ERASMO, *Elogio da Loucura*, Lisboa, Guimarães Editores, 1962.

⁶⁶⁹ *Estudos sobre o Amor*, pp. 12-13.

⁶⁷⁰ Idem, p. 13.

⁶⁷¹ Idem, p. 15.

Assim, «abandonamos a tranquilidade e estabilidade que existiam dentro de nós, e emigramos virtualmente⁶⁷² para o objecto. E este emigrar constante é amar.»⁶⁷³.

Interessante será, igualmente, tecer algumas considerações acerca das diferenças existentes entre instinto sexual e amor. Já Darwin considerava que o primeiro é seletivo. A teoria da seleção sexual não foi aproveitada pelos pensadores contemporâneos. No entanto, Ortega y Gasset encontra nela bastante interesse e, a partir das reflexões deste cientista, é possível entender melhor as relações amorosas. Assim, percebe-se que aquela seleção é feita por intermédio de uma escolha que obedece aos mais íntimos ideais de cada indivíduo.

No entanto, concebendo o amor como um sentimento que atua «sobre as inúmeras atracções sentidas (...) eliminando a maior parte e fixando-se apenas numa»⁶⁷⁴, ser-nos-á lícito concluir que ele funciona como uma seleção segunda, mas muito mais rigorosa. O instinto é capaz de necessitar de vários objetos para conseguir a satisfação, ao passo que o amor procura a exclusividade. O amor «vive do pormenor»⁶⁷⁵ e «procede microscopicamente»⁶⁷⁶, mas o instinto «é macroscópico, actua sobre conjuntos»⁶⁷⁷. Por isso mesmo, a beleza que encanta o apaixonado tende a ser diferente daquela que apenas atrai⁶⁷⁸.

Na literatura medieval, destacam-se, pela sua exemplaridade, dois pares de amantes: Abelardo e Heloísa e Tristão e Isolda. O primeiro casal, representante da «mitologia erótica do século XVIII»⁶⁷⁹ e de uma concepção de amor semelhante ao cortês, em voga na Idade Média, tem um fim trágico por ter dedicado a sua vida à paixão: ele acabou castrado, ao passo que Heloísa foi sujeita a uma clausura forçada.

Tristão e Isolda representam igualmente o ideal do amor cortês, a que não falta o cavaleiro que se bate pela amada, que jura ser-lhe fiel até à morte, e que sofre⁶⁸⁰ por isso. Este romance pareceria, à primeira vista, lícito não fora o facto de Isolda já ser casada quando se envolve com

⁶⁷² ORTEGA Y GASSET justifica o carácter virtual da marcha em Direcção ao amado, dizendo que tem por base o «acto amoroso na sua intimidade psíquica, enquanto processo espiritual.» (*Ibidem*).

⁶⁷³ *Ibidem*.

⁶⁷⁴ *Idem*, p. 71.

⁶⁷⁵ *Idem*, p. 72.

⁶⁷⁶ *Ibidem*.

⁶⁷⁷ *Ibidem*.

⁶⁷⁸ Notemos a ilustração de ORTEGA Y GASSET a este propósito:

[O] indiferente encontrará a beleza nas grandes linhas do rosto e do corpo – aquilo a que, efectivamente, costuma chamar-se beleza. Para o apaixonado, essas grandes linhas, arquitectura da pessoa amada que se vê de longe, não existem, já se desvaneceram. Se é sincero, chamará beleza a pequenos traços soltos, distantes entre si: a cor dos olhos, a comissura dos lábios, o timbre da voz... (*Ibidem*, p. 72).

⁶⁷⁹ Graça Silva DIAS, «Um discurso do celibato no século XVIII em Portugal», in *Análise Social*, vol. XXII (92-93), Lisboa, Gabinete de Investigações Sociais da Universidade Técnica de Lisboa, 1986, p. 741.

⁶⁸⁰ Notemos que o nome *Tristão* significa *tristeza*. E o tom de tristeza que invade o romance é porventura o garante do sucesso do mesmo. De facto, como veremos adiante, o amor feliz não possui os ingredientes necessários para cativar os leitores, ao contrário da paixão sofrida e, muitas vezes, proibida pela sociedade.

Tristão. Deste modo, amor cortês e adultério afiguram-se-nos como sinónimos. Seja como for, é apenas em relações deste tipo que o himeneu se consubstancia.

Ainda a propósito do amor cortês, convirá notar que, na perspetiva de Jacques Le Goff, “a história da Idade Média, e em particular o amor cortês, foi objeto de numerosas deformações e de numerosos mitos, inventados em particular pelos românticos que moldaram a nossa sensibilidade.”⁶⁸¹ E vai mais longe, quando questiona: «Eu e Georges Duby, grande medievalista, perguntámo-nos muitas vezes: o amor cortês terá verdadeiramente existido?»⁶⁸². Neste sentido, as pesquisas dos medievalistas colocam a nu uma outra realidade, em certos aspetos bastante diferente da que foi plasmada pela literatura. Assim, o casamento assume-se como um contrato que se desejava conveniente para ambas as partes. Era, de facto, isso que acontecia, pelo menos junto das classes mais ricas. Consciente da extrema importância do matrimónio, a Igreja começou, paulatinamente, a impor a sua vontade e não tardou a transformar o casamento num sacramento monogâmico e a impor a indissolubilidade do mesmo cuja regulamentação resultou do Concílio de Trento, no ano de 1563. Foi igualmente graças aos princípios religiosos que se valorizou a virgindade da mulher tida como uma das suas qualidades mais apreciadas. Esta ideia, oriunda da época romana, assume contornos excecionais em plena Idade Média depois de a Igreja fazer dela uma bandeira:

A virgem coloca-se acima de todos os santos, que, na Idade Média, se especializam: um garante curar certa doença, outro tornar as mulheres fecundas ou salvar os náufragos... A Virgem torna-se mediadora de sabedoria e salvação, adquire um novo estatuto na sociedade e não é indiferente que se trate de uma mulher. Simboliza igualmente o triunfo da maternidade, conferindo-lhe um carácter místico e sentimental.⁶⁸³

De facto, é a Igreja a principal responsável pela conceção de amor (e de suas consequências) no Ocidente. Assim, muitas práticas habituais em épocas anteriores acabam por ser reprovadas e aqueles que nelas insistem suportam pesadas punições. A sexualidade sofrerá, pois, um forte revés durante a Idade Média e «torna-se então luxúria, concupiscência, fornicação, algo que o sexto mandamento condena (“não fornicarás”). A alta Idade Média retomara as interdições do Antigo Testamento (incesto, nudez, homossexualidade, sodomia, coito durante a menstruação) (...). O corpo é comparado a um lugar de deboche. Perde dignidade.»⁶⁸⁴. Face a esta situação, torna-se evidente que o casamento é igualmente afetado, considerando-se, assim, «como um mal menor, mas também é marcado pelo pecado, a concupiscência que acompanha o ato sexual.»⁶⁸⁵. As consequências não se fazem esperar:

⁶⁸¹ Jacques LE GOFF, «E a Carne tornou-se pecado...», in *A Mais Bela História do Amor*, p. 46.

⁶⁸² *Ibidem*.

⁶⁸³ *Idem*, p. 51.

⁶⁸⁴ *Idem*, p. 52.

⁶⁸⁵ *Ibidem*.

[A] Igreja, inspirada pelo espírito monacal, torna-se uma sociedade de celibatários e encerra os laicos no seu modelo, o do evangelho, do casamento monogâmico, indissolúvel e, portanto, maculado de pecado. Este controlo da vida sexual dos casais exerce uma grande força sobre a vida quotidiana dos homens e das mulheres desse tempo e provoca consequências múltiplas na demografia, nas mentalidades, nas relações entre os sexos.⁶⁸⁶

Perante tanta repressão, o escape encontrado pela sociedade passou por parodiar a situação, provocando o riso, para o qual se dirigiam as mais diversas produções artísticas da época, de entre as quais o teatro assume um lugar de relevo, como vimos. No entanto, não foi possível arrancar à noção de amor um sentido depreciativo, o que apenas irá acontecer muitos anos depois.

No Renascimento, assistimos ao triunfo da galanteria, que substitui o amor cortês, norteador das relações amorosas até ao século XVIII. Em consequência, o casamento passa a estar na moda, uma vez que a união era sinónimo de liberdade: as donzelas poderiam, já casadas, usufruir dos prazeres do galanteio, da sedução e de uma certa *extravagância* nas relações amorosas. No entanto, sobretudo no século XVI, procura-se conciliar amor e matrimónio, permitindo que os noivos escolham livremente a pessoa com quem desejam partilhar a vida. Mas os poderes políticos e religiosos tentaram, com algum sucesso, contrariar esta situação, repudiando, à semelhança do que acontecera alguns séculos antes, o amor e a sexualidade. Agora, porém, o contexto é diferente, pois chegou o momento de os indivíduos lutarem pela sua felicidade, libertando os sentimentos. Lenta, mas eficazmente, opera-se uma mudança radical que irá influenciar, de forma bastante vincada, a mentalidade ocidental. Enquanto esta espécie de emancipação não se tornava realidade, o sentimento e a sexualidade encontram-se em lados opostos e assim continuarão por muito tempo.

Com o advento do Iluminismo, o conceito de amor não se afastava da experiência que se queria racional e, por isso, perfeitamente dominada por todos os que a protagonizavam. Nesta ordem de ideias, qualquer paixão resultaria de um exercício cognitivo e nada teria a ver com os sentimentos. Alguns filósofos acreditavam piamente nesta concepção, como é o caso de Espinosa, Hobbes e até mesmo Locke. Este último pensador considera que «any one reflecting upon the thought he has of the delight which any presente or absent thing is apt to produce in him, has the idea we call *love*.»⁶⁸⁷. De facto, cria-se na racionalidade do amor, uma vez que os seres humanos também eram racionais. Mas o Romantismo irá fazer cair por terra esta concepção, ao enunciar que afinal os humanos não eram capazes de controlar totalmente o amor e que, para muitos rela-

⁶⁸⁶ Idem, p. 53.

⁶⁸⁷ John LOCKE, *An Essay concerning human understanding*, Vol. I, New York, Dover Publications Inc., 1959, p. 303.

cionamentos passionais, não existia qualquer justificação *racional*. Kant, Boswell e Hume estão entre os que assim pensavam. As profundas reflexões que nos legaram mostram que o amor resulta do sentimento em detrimento da razão. Por isso, lógica e amor não combinam. Aliás, seria praticamente impossível determinar o que desencadeou determinada paixão. A força do amor que parece fazer mover as personagens dos folhetos de que nos ocuparemos mais tarde é impossível de explicar. Homens e mulheres podem ter consciência das circunstâncias em que a paixão ocorreu, mas nunca serão capazes de determinar com exatidão o que a provocara.

Será, porém, nos finais de Setecentos que a galanteria a que nos referimos acima dará lugar ao amor romântico, que, pela primeira vez, se descarta do universo literário que o gerou e passa a fazer parte da vida real dos enamorados. Esta original conceção amorosa permite que a castidade deixe de ser uma qualidade a ser preservada por vontade divina e liberta os amante, fomentando a liberdade individual. Consequentemente, a endogamia etária deixa de fazer sentido: a sociedade passa a ver com bons olhos o casamento entre homens mais velhos e jovens raparigas⁶⁸⁸. O amor romântico sugere também uma maior igualdade entre os géneros e liberta o casal do controlo comunitário, sobretudo no que diz respeito ao sexo, substituindo-o pelo afeto. Deste modo, compreende-se perfeitamente o enorme sucesso da literatura romanesca, cuja temática se prende com os pressupostos do amor cortês, defendendo-se o amor como suficiente pretexto para o casamento. Esta visão, no entanto, não é consensual e Boswell⁶⁸⁹ nega-a, considerando que aquela literatura era uma espécie de invenção social dos escritores.

Seja como for, a realidade mostra-nos que o amor assenta, agora, no desenvolvimento da privacidade do indivíduo e no reconhecimento da importância do erotismo e da sexualidade em todo aquele processo⁶⁹⁰. José Pacheco elenca as normas que presidem a esta nova concepção de amor:

- a) a intimidade emocional precede, como condição *sine qua non*, a interacção sexual ou o casamento;

⁶⁸⁸ Note-se que a situação inversa era bastante rara.

⁶⁸⁹ J. BOSWELL, *Same-sex Unions in Premodern Europe*, Chicago, The University of Chicago Press, 1994.

⁶⁹⁰ Os historiadores acreditam que tanto o amor como o erotismo e até mesmo o prazer sexual nunca foram valores pautados pela neutralidade, apesar de terem recebido influência das circunstâncias socioeconómicas e culturais das diferentes épocas que os foram ajustando. Dentre aqueles valores, destaca-se o sexual por ser aquele que, em todas as circunstâncias, está presente. Foi sempre o alvo dos diversos poderes religiosos e políticos que, ora o defendiam, ora o consideravam a fonte de todos os males. Apesar disso, teremos de ver o sexo como um instrumento ao serviço do poder enquanto meio de satisfação de necessidades económicas, políticas e mesmo sociais. Por exemplo, a reprodução estava diretamente relacionada com o poder das famílias e, consequentemente, do país, por fornecer braços de trabalho e garantir a soberania nacional através do apetrechamento das forças armadas. Por isso, todos os excessos sexuais eram tidos como uma ameaça ao bom funcionamento das instituições, apesar de uma pequena minoria continuar a praticá-los. Deste modo, fica claro que a sexualidade foi, desde a Antiguidade, objecto de atenção por parte da sociedade, mormente no que diz respeito às suas consequências nefastas. Torna-se, pois, uma arma poderosa, uma vez que, por se tratar de um impulso instintivo e impossível de controlar, o sexual permitia facilmente encontrar prevaricadores.

- b) como corolário, o comportamento sexual é uma consequência da existência de uma relação amorosa entre duas pessoas;
- c) a ruptura, relativamente à escolha de um parceiro amoroso, com factores como a classe social, a raça, a nacionalidade ou a religião; mas, mantendo a aceitação de limites formais, como o incesto;
- d) a aceitação clara da ‘monogamia’, enquanto forma de amor único e unidireccional, bem como a cessação do casamento, caso este não cumpra os seus objectivos relacionais, procriativos ou sexuais (...).⁶⁹¹

Centrando, agora, a nossa atenção exclusivamente no século XVIII ⁶⁹², convém notar, em pormenor, como o conceito de amor foi tratado na sociedade ocidental, realçando a ideia de que o gosto amoroso evoluiu de forma assinalável. Numa época em que a vida (pelo menos a da nobreza) se resumia à fruição do prazer, a que não era alheia a difusão da comédia, todas as circunstâncias do dia-a-dia acabavam por estar envoltas numa atmosfera condizente com aquele género teatral. Num ambiente deste tipo, os sentimentos nunca poderiam ser muito fortes nem as paixões profundas. Cada um vivia de forma a obter o máximo prazer pessoal. Os sentimentos dos outros pouco interessavam. As relações humanas eram assim marcadas pelo egoísmo e pela maledicência perversa: o amor libertino⁶⁹³ floresce. O teatro setecentista será o reflexo desta sociedade, como veremos quando, na segunda parte da dissertação, analisarmos o acervo literário que recolhemos. A propósito dos costumes da sociedade francesa, neste caso particular semelhante à portuguesa, o Marquês de Argenson, nas suas *Mémoires*, afirma o seguinte:

Nous exerçons chaque jour notre esprit et nous négligeons complètement nos facultés émotives. C'est cependant l'association de l'esprit et du cœur que produit le courage, l'héroïsme et le génie. Je

⁶⁹¹ *O Tempo e o Sexo*, p. 89.

⁶⁹² O século XVIII torna-se importante para o estudo que empreendemos, conforme temos vindo a referir. Existe, igualmente, uma outra razão que se prende com o facto de que, segundo Maurice DAUMAS, «o mecanismo sentimental que funda o amor funciona nessa época de forma idêntica à de hoje.» (*A Ternura Amorosa – Séculos XVI- XVIII*, Lisboa, Editorial Notícias, 1999, p. 10). Deste, modo, ao estudarmos o século XVIII, estaremos também a contribuir para a compreensão dos mecanismos que envolvem as relações amorosas na atualidade.

⁶⁹³ O conceito de amor libertino parte da ideia de que o amor é um jogo de perseguição, conquista e libertação que pode ser bastante divertido. Contrariando o amor duradouro, fiel, para a vida, a figura do libertino é sempre a de um errante atraente, que domina a arte de encantar, entendida como um desafio a que é impossível resistir. Neste contexto, a figura mais marcante é a de *Don Juan*, que personifica todas as fantasias íntimas do indivíduo do sexo masculino. Nas muitas obras que veiculam este arquétipo amoroso, a figura do sedutor surge associada ao charme e à devassidão, nutrindo um gosto especial pela aventura, por tudo o que constitui novidade e, obviamente, pelo prazer sexual. Curioso será notar que os modernos psicanalistas encontram no *domjoanismo* características próprias de uma certa infantilidade a que não será alheio algum narcisismo: provas de virilidade, medo perante a assunção de compromissos e insegurança são as causas mais vulgares. Vários foram os escritores que, ao longo dos tempos, elegeram a figura de *Don Juan* para a personagem principal das suas obras. Podemos destacar Molière, que, de uma forma trocista, se refere à grande quantidade de conquistas que vai estabelecendo um pouco por todo o lado. Merece igual destaque Mozart, que, na sua ópera, apresenta uma personagem dotada de um espírito romântico livre, que se opõe, por isso, a todos os limites humanos e divinos. A este assunto voltaremos mais tarde.

prédis que l'absence d'affection et l'incapacité à sentir conduiront le pays à sa perdition. Nous n'avons plus d'amis, nous n'aimons plus nos maîtresses. L'amour est en recul. Les gens n'ont plus de passion, mais ils évaluent avec soin leurs intentions réciproques. Adieu la tendresse! La débauche et le faux amour sont partout. Une fois l'amour détruit, le monde sombrera dans le chaos. Nous souffrons d'une paralysie du cœur!⁶⁹⁴

Neste século de contrastes, domina a imagem de uma sensualidade exacerbada até aos alvares do Romantismo. No século anterior, as tentativas de amor libertino eram esbatidas pela presença de regras de conduta severas. Ninguém ousava sequer mostrar uma pequena parte do corpo. No entanto, na centúria seguinte, desenvolveu-se um erotismo subtil. A vergonha do corpo desaparece e a substituí-la surge uma alegria de viver sem pudores, voluptuosamente. É neste século que se atribui a devida importância à *parte de baixo* da figura feminina, tida agora como sinónimo de prazer e de vida. A verdadeira sexualidade, pelo menos como é entendida nos dias de hoje, reclama aqui as suas origens, contrariando a visão do homem renascentista, que, apesar de compreender as vantagens do sexo, centra a sua atenção na parte superior do corpo, onde era mais fácil reconhecer a beleza de um ser, desprezando a outra parte pelo facto de ela simbolizar a componente animal do indivíduo. As expressões artísticas constituem um exemplo daquele mundo frívolo: na pintura, os retratos eram cada vez mais ousados, fazendo revelar todo o encanto do corpo feminino; no teatro, o sucesso de algumas peças ficou a dever-se à forma como eram imitados, pelo público, os pequenos episódios da vida quotidiana que se desenrolavam nos palcos da comédia e da ópera. A moda fazia os seus progressos e a vaidade das mulheres tinha sempre o mesmo objetivo: seduzir. Pela sua ousadia⁶⁹⁵, chocavam os mais conservadores e a efemeridade dos gostos levava as mulheres a acompanhar as mudanças, temendo o ridículo do *démodé*. Modelos oriundos de Paris faziam as delícias das mulheres que os utilizavam nas mais diversas ocasiões. O baile era uma delas e propiciava os encontros amorosos, pelo que o cuidado com a aparência era fundamental. A difusão de salões favorecia igualmente o convívio entre homens e mulheres. Ali era possível jogar e conversar acerca dos mais diversos assuntos. Maioritariamente frequentados por indivíduos do sexo masculino, os salões acolhiam com agrado a presença feminina, o que permitia criar um ambiente leve, sofisticado e charmoso.

Centrando, então, a atenção no século que acabámos de caracterizar, é nosso propósito encontrar reflexos do conceito de amor que definimos nos folhetos de cordel do nosso *corpus* de análise. Neste contexto, o carácter excecional do século XVIII reside no facto de se assistir, neste período, ao início de uma radical transformação no que às relações amorosas diz respeito. Umberto Galimberti traça assim o perfil evolutivo do amor, bastante semelhante um pouco por toda a Europa:

⁶⁹⁴ Apud Nina EPTON, *Histoire de l'Amour en France*, Paris, Hachette, 1963, p. 162.

⁶⁹⁵ Os exageros de penteados, pinturas, vestuário e calçado não passarão despercebidos aos autores dos folhetos que contamos analisar na segunda parte da dissertação.

[Tradicionalmente,] o amor não representava uma relação entre duas pessoas, mas sim uma união de duas famílias ou grupos parentais que, através do vínculo do amor, podiam adquirir segurança económica ou força de trabalho para os negócios da família, ter herdeiros, assegurar as posses existentes e, no caso dos privilegiados, ampliar o património e o prestígio.⁶⁹⁶

Mais tarde, e muitos conflitos geracionais depois, graciosamente trabalhados nos entremeses que iremos tratar, a relação amorosa

(...) é fruto de uma *escolha individual* feita em nome do amor, sobre a qual as condições económicas, as condições de classe ou de casta, a família, o Estado, o direito e a Igreja já não exercem influência e não detêm nenhum poder, quer em relação ao matrimónio em que duas pessoas com completa autonomia se escolhem, quer em relação à separação e ao divórcio em que, com igual autonomia, os dois se separam.⁶⁹⁷

O mesmo autor conclui afirmando que «o amor perde assim todas as suas ligações sociais e torna-se um *absoluto* (...) em que cada um pode libertar o seu eu mais profundo, que não pode exprimir nos papéis que desempenha no âmbito social.»⁶⁹⁸. Apesar de ainda utópico para a realidade setecentista, no sentimento amoroso «existe apenas espaço para ser si mesmo, para descobrir a própria identidade para além daquela que se esconde por detrás do papel que se desempenha, para procurar a própria realização e expressão de si próprio.»⁶⁹⁹. Portanto, «[o] amor torna-se assim a medida do *sentido da vida*, e não tem outros alicerces sem ser em si próprio, isto é, nos indivíduos que o vivem, os quais, no amor, recusam o cálculo, o interesse, o alcance de um objetivo, e até mesmo a responsabilidade que as ações em sociedade requerem, para encontrarem aquela espontaneidade, sinceridade, autenticidade e intimidade que já não é possível exprimir em sociedade.»⁷⁰⁰. Em Portugal, os primeiros passos neste sentido foram dados pelos autores dos folhetos de cordel que estudamos, verdadeiros arautos de uma significativa revolução cultural que começa a germinar.

Em síntese, a história de amor que pretendemos esboçar socorrendo-nos dos seus traços mais importantes consubstancia-se numa «longa marcha das mulheres (e dos homens, um pouco atrás) para se libertarem das imposições religiosas e sociais, e reivindicar um direito elementar: o direito de amar.»⁷⁰¹. Somos, ainda hoje, tributários destas reivindicações que os nossos antepassados empreenderam, conforme refere Dominique Simonnet:

⁶⁹⁶ Umberto GALIMBERTI, *Coisas do Amor*, Casal de Cambra, Caleidoscópio – Edição e Artes Gráficas, SA, 2009, p. 12.

⁶⁹⁷ *Ibidem*.

⁶⁹⁸ *Ibidem*.

⁶⁹⁹ *Idem*, p. 13.

⁷⁰⁰ *Ibidem*.

⁷⁰¹ «Prólogo», in *A Mais Bela História do Amor*, p. 9.

E mesmo sendo também fruto das nossas hormonas, como hoje se diz, o amor continua ligado ao nosso passado remoto. Queiramos ou não, esta longa história continua a viver dentro de nós. Os nossos comportamentos amorosos arrastam consigo a pesada herança não só dos nossos pais como também das numerosas gerações que os precederam. No fundo de todos nós, há um D. Juan, uma Isolda, um Solal adormecidos que por vezes puxam pelos cordelinhos. E nós revivemos, sem o saber, morais ultrapassadas, aspirações antigas, desejos ocultos. Sim, o amor é uma história. E somos nós os seus herdeiros.⁷⁰²

3.1.2.4. Os intervenientes no processo amoroso

O século XVIII será, igualmente, caracterizado como um período em que a mulher assume uma postura de destaque, pois, pela primeira vez, se fixa a ideia de que existe uma verdadeira natureza feminina⁷⁰³, asseverada por médicos e filósofos. É sobre ela que se fundará uma moral do prazer. No entanto, a noção de feminidade, no período que antecedeu o século XX, era, para as próprias mulheres, segundo Edward Shorter,

un concept entièrement négatif, quelque chose qui, pensaient-elles, les rendait inférieures aux hommes, un fardeau que Dieu leur avait imposé en chassant Ève du Paradis, et qu'elles portaient avec résignation.⁷⁰⁴

Assim, a figura da mulher acaba por corresponder a um retrato nada abonatório, adveniente de uma inferiorização que se consubstancia em três situações:

1. La femme a été victime de l'homme, par une accessibilité sexuelle sans limites. Le "devoir conjugal"⁷⁰⁵ l'exposait autrefois à une suite sans fin de grossesses non désirées.
(...)
2. La femme a été victime de ses enfants, et d'avoir à s'occuper d'une grande maisonnée sur la taille et la composition de laquelle elle n'avait aucun droit de regard.
(...)
3. La femme était victime de la nature, c'est-à-dire des diverses maladies auxquelles l'homme n'est pas sujet et qui n'ont pas chez lui d'équivalent.⁷⁰⁶

⁷⁰² Idem, p. 10.

⁷⁰³ Segundo Georges DUBY e Michelle PERROT, «[a]s mulheres foram, durante muito tempo, deixadas na sombra da história. O desenvolvimento da antropologia e a ênfase dada à família, a afirmação da história das "mentalidades", mais atenta ao quotidiano, ao privado e ao individual, contribuíram para as fazer sair dessa sombra.» («Escrever a História das Mulheres», in *História das Mulheres – do Renascimento à Idade Moderna*, p. 7).

⁷⁰⁴ Edward SHORTER, *Le Corps des Femmes*, Paris, Éditions du Seuil, 1984, p. 9.

⁷⁰⁵ O mesmo autor considera que o *dever conjugal* era um «bel euphémisme pour copulation obligatoire» (idem, p. 23).

⁷⁰⁶ Idem, pp. 9-10.

Segundo o mesmo autor, só quando a inferioridade feminina é ultrapassada poderemos falar, com propriedade, de feminismo. A História veio comprovar que este estigma acompanhou a mulher durante séculos e que, apesar das grandes mudanças operadas em Setecentos, o sexo feminino permaneceu subalternizado, como atestam as palavras de José Gentil da Silva:

Condenou-se o género feminino ao isolamento, à reserva, corolário da sua inferioridade. (...) Tal inferioridade afirmada desde o século XV, foi no século XVI estabelecida com o apoio da experiência clássica em que se havia seleccionado convenientemente o que devia servir a tão grande projeto.

(...) Portugal, como a Espanha, fica fiel às tradições e aos costumes que honram a mulher, apesar do culto marial e da falta de homens que o deixavam cedo. (...) No século XVIII, a portuguesa continua a não entender inteiramente o estatuto que lhe querem impor. No século XIX ainda choca os estrangeiros, pela sua ousadia e a sua graça. Isto parece ainda vincar mais a sua inferioridade e a miséria material e moral do país que não se verga aos costumes e aos padrões do consumo estrangeiros.⁷⁰⁷

Como veremos, a figura feminina é central nos folhetos de cordel que constituem o *corpus* da nossa análise. Analisando o que sobre ela se diz nos documentos setecentistas que reunimos, cremos poder revisitar um pouco da nossa História nacional, sobretudo no que diz respeito à mulher e às suas relações, nem sempre fáceis, com o homem. Não podemos esquecer que, até então, a mulher não era tida como assunto histórico, muito menos como protagonista, ao contrário do que sucedia com os indivíduos do sexo masculino. Deste modo, aquilo que os folhetos documentam é de fulcral importância, pois representa uma mudança radical das mentalidades.

Num século pleno de contrastes como o que estudamos, assistimos igualmente ao renascer do amor idílico, situação que não se pode descartar totalmente do que afirmámos no parágrafo anterior. Ser sensível é uma qualidade que começa a ser apreciada, influenciando de forma indelével o Romantismo que prenuncia. De facto, no século XVIII, verifica-se uma forte rutura com o passado e, como consequência, caem por terra muitos preconceitos, mormente os que dizem respeito à condição da mulher e à sua relação com o homem que aqui nos interessa. Como veremos aquando da análise dos folhetos de cordel setecentistas, a mulher tende, ainda que timidamente, e sobretudo a partir da segunda metade do século, a libertar-se e esta atitude é deveras revolucionária, porém mal vista por aqueles que a consideravam uma ameaça real. De facto, a História dará razão a estes últimos.

Julgamos oportuno, neste momento, e antes de prosseguirmos com as nossas reflexões, abrir um parêntesis na presente dissertação para tecermos breves considerações acerca dos principais intervenientes no processo amoroso, o homem e a mulher, a quem já nos referimos, aferindo da desigualdade de papéis que cada um representa. É, pois, no seio familiar que o casal se encontra e é nesse contexto que as diferenças entre os sexos se tornam mais visíveis. Como veremos de

⁷⁰⁷ «A situação feminina em Portugal na segunda metade do século XVIII», in *O Marquês de Pombal e o seu Tempo*, p. 165.

seguida, é sobre a mulher que recaem as atenções nos exemplares da literatura de cordel que reunimos, o que nos permite uma apropriação das palavras de José Mattoso dedicadas à figura feminina que ajudou a construir a história da família e, a uma escala mais abrangente, da própria humanidade:

O estudo sobre a família, a que quase sempre conduz, de uma maneira ou de outra, a investigação sobre a Mulher mostra, desde logo, a quase impossibilidade que há de o fazer isoladamente. Não porque ela não constitua um objecto histórico válido em si mesmo, mas porque faz parte do próprio feminino conceber-se e comportar-se, mais do que o masculino, como ser em relação, como ser com uma consciência corporal mais atuante, com motivações afetivas mais imediatas, mais determinada pela vivência do que pela compreensão racional da vida.⁷⁰⁸

Nesta perspetiva, a mulher detém um papel fundamental na sua relação com o homem que convirá não desprezar. Sem pretendermos enveredar pelas questões diretamente associadas ao feminismo, o que, cremos, nos afastaria do cerne do nosso estudo, não poderemos deixar de voltar a citar José Mattoso, que defende a necessidade de compreender a História de uma forma diferente da que até nós tem chegado e que, à sua maneira, como veremos, os folhetos de cordel ajudam a veicular:

(...) a História não se compreende apenas pelo papel que nela exercem os indivíduos, nem só pelas estruturas e distribuição dos homens em classes sociais, nem só pelo funcionamento da economia e da produção, nem só pelos movimentos demográficos, mas também pela dialéctica feminino-masculino. Ora, assim como a investigação económica e social levou a reescrever toda a História que até ao século XIX tinha sido transmitida de geração em geração, assim a perspectiva do privado, do permanente, do corpo, do sentimento, que a perspectiva de signo feminino obriga a explorar, levará, certamente, a reescrever de novo toda a História.⁷⁰⁹

A figura feminina desde sempre permaneceu na penumbra, uma vez que ela é muito menos *visível* em público do que o homem. Trabalhando quase em exclusivo em família, sem dimensão social, a mulher garante a ordem das coisas, é sinónimo de tranquilidade. Verdadeira vítima de uma segregação social bastante forte, caracterizada por um antifeminismo acentuado, a mulher é proibida de conviver com os indivíduos do sexo masculino. E não pensemos que este exílio forçado era exclusivo do século XVIII. Os modelos clássicos e judaicos já previam esta segregação e foram herdados pela visão cristã instaurada em Portugal no período de que aqui nos ocupamos. Julgamos conveniente, por isso, abrir um parêntesis para tentar encontrar justificações plausíveis para esta tendência de afastamento dos sexos.

⁷⁰⁸ José MATTOSO, «A mulher e a família», in *A Mulher na Sociedade Portuguesa – Visão Histórica e Perspectivas Actuais*, Actas do Colóquio, Vol. 1, Coimbra, Instituto de História Económica e Social da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1986, pp. 37-38.

⁷⁰⁹ Idem, p. 36.

Tida como perigosa, por ser, desde a sua origem na Terra, má, e vista como um ser inferior tanto ao nível físico como intelectual, a mulher tinha de ser mantida à parte, longe de todos, muitas vezes dos próprios familiares. Assim definida, a mulher provoca no sexo oposto um sentimento de medo que Jean Delumeau justifica, ao referir que

[d]ans l'inconscient de l'homme la femme suscite l'inquiétude, non seulement parce qu'elle est le juge de sa sexualité, mais encore parce qu'il l'imagine volontiers insatiable, comparable à un feu qu'il faut sans cesse alimenter.⁷¹⁰

Face a esta situação, competia ao homem unicamente desprezar a mulher. Este sentia que estava a agir corretamente, apoiando-se na narração bíblica da queda do homem e consequente expulsão do Paraíso e no mito de Pandora que nela teve origem. Deste modo, a mulher torna-se a responsável por todo o mal do Mundo.

Segundo Michèle Crampe-Casnabet,

[é] pelo sexo, em primeira análise, que é, naturalmente, legitimada a inferioridade feminina. Pois pode-se defender, como o faz Rousseau, que tudo o que não pertence ao sexo é comum à espécie, mas que, no entanto, é na mulher que o sexo prevalece (...).⁷¹¹

E a mesma autora cita o filósofo para fazer prova de que

[n]ão há qualquer paridade entre os dois sexos quanto à consequência do sexo. O macho só é macho em certos instantes, a fêmea é fêmea toda a sua vida ou, pelo menos, durante toda a sua juventude; tudo a remete constantemente para o seu sexo...⁷¹²

No que diz respeito às faculdades intelectuais da mulher, as diferenças entre esta e o homem são notórias, sobretudo aos olhos masculinos de Setecentos. Beleza e sabedoria eram dois atributos que não poderiam coexistir num mesmo ser. E a justificação para este postulado é-nos dada, mais uma vez, por Michèle Crampe-Casnabet que, ao resumir o pensamento filosófico da época que aqui nos interessa, assevera:

Se é verdade que o privilégio da mulher é a beleza, e se a razão não é dada uma vez por todas mas deve ser cultivada, então a mulher não pode possuir, ao mesmo tempo, a beleza (que dura tão pouco) e a razão (tão lenta a constituir-se).⁷¹³

⁷¹⁰ Jean DELUMEAU, *La Peur en Occident (XVI^e-XVIII^e siècles). Une cité assiégée*, Paris, Fayard, 1978, p. 308.

⁷¹¹ Michèle CRAMPE-CASBANET, «A mulher no pensamento filosófico do século XVIII», in *História das Mulheres – do Renascimento à Idade Moderna*, p. 382.

⁷¹² Jean-Jacques ROUSSEAU, *Émile ou de l'Éducation*, NRF, Bibliothèque de la Pléiade du Roy, Paris, Imprimerie Royale, 1749, Livro V, p. 697, *apud* *História das Mulheres – do Renascimento à Idade Moderna*, pp. 382-383.

⁷¹³ *História das Mulheres – do Renascimento à Idade Moderna*, p. 385.

Mais adiante, acrescenta que «[a] mulher é o ser da paixão e da imaginação, não do conceito.»⁷¹⁴. E a filosofia só não a destitui de toda a razão porque a mulher necessita dela para cuidar do lar. Mas a concepção de mulher à luz de Setecentos não se fica por aqui. A filosofia pretende provar que o sexo feminino é totalmente oposto ao masculino, pois

a mulher só tem relação com o concreto. À mulher pertence fazer essa leitura (intuitiva) no coração dos homens (no plural), e aos homens cabe filosofar sobre o coração humano (em geral). A incapacidade de raciocinar como o homem traduz-se – entre outros aspetos – na impossibilidade de as mulheres compreenderem razões de crer em matéria religiosa: e é por esta razão que a filha deve ter a religião da mãe e a mulher a do seu marido.⁷¹⁵

Em síntese, será lícito afirmar que

[a] mulher é essencialmente esposa e mãe (...). Dificilmente se concebe que uma mulher não seja casada, que não tenha filhos. Este papel de procriadora é inseparável do estatuto de servidão doméstica: ocupar-se do marido, dos filhos, da casa confere e impõe tantos deveres que seria cruel sobrecarregar a mulher com outras preocupações.⁷¹⁶

Sublinhe-se que o facto de a mulher não ter filhos poderia constituir um motivo válido para o divórcio. A medicina setecentista comprova que a esterilidade é unicamente culpa da esposa e nunca do seu marido. Os médicos convenceram-se de que

a mulher, tal como um campo húmido e frio, estraga facilmente a semente prolífica do homem, e interpretam este defeito como o sinal de uma justiça celeste: parece que “Deus quis, particularmente, submeter as mulheres a esse mal, para lhes abater o orgulho, e para lhes fazer ver que são muito mais imperfeitas do que o homem.”⁷¹⁷

No entanto, ainda no mesmo século, alguns médicos e filósofos começam a encarar o sexo feminino noutra perspetiva, alertados para o facto de um ser tão imperfeito e débil, como até ali fora considerado, ser capaz de procriar e dar à luz novos seres. Deste modo, a mulher passa a ter uma identidade própria, diferente do homem, é certo, mas nem por isso inferior. É este o sentimento generalizado um pouco por toda a Europa de Setecentos, que obriga a prestar mais atenção à mulher e ao seu corpo, como atestam as reflexões acerca da *Bibliothèque Bleue* francesa:

Ce corps semble ne jamais vouloir se contenir dans ses limites, il est en proie à des symptômes effrayants, participe de façon paroxystique à la vie du cosmos en laissant écouler le sang à chaque lune,

⁷¹⁴ Idem, p. 386.

⁷¹⁵ *Ibidem*.

⁷¹⁶ Idem, p. 388.

⁷¹⁷ Évelyne BERRIOT-SALVADORE, «O discurso da medicina e da ciência», in *História das Mulheres – do Renascimento à Idade Moderna*, p. 415.

et met parfois au monde des êtres monstrueux. La matrice féminine est un antre où se créent la vie et la mort, dans des combinaisons jamais prévues d'avance, qui vont du meilleur au pire. (...) Les médecins ne haïssent pas la femme, ils s'épouvantent de l'ampleur des manifestations de son corps, et ce n'est pas tout à fait la même chose.⁷¹⁸

Privada de opinião sobre qualquer assunto, a mulher – fosse ela esposa, mãe, dona de casa ou religiosa – estaria sempre sujeita à figura masculina, assumindo uma função quase exclusivamente decorativa⁷¹⁹.

Os homens ostentam apelidos, transmitem-nos aos seus descendentes. As mulheres possuem apenas o nome próprio. Esquecida e relegada para segundo plano, a figura feminina é, de facto, pouco falada, porque pouco vista. Mesmo as obras literárias – muitas delas escritas no feminino – referem-se às mulheres, regra geral, de forma abreviada e muito genérica. Escapam aos escritos as informações que deveriam ser precisas e circunstanciadas⁷²⁰.

No século XVIII, assistimos a um tratamento mais importante dado às mulheres e às suas relações com os homens, contrariando a anterior tendência para considerar apenas as que se destacavam por serem pias ou escandalosas, sobretudo a partir da segunda metade de Setecentos. No entanto, esta alteração afigurou-se pouco significativa, uma vez que a mulher continuou presa ao analfabetismo e ao homem que detinha a sua posse: marido, pai, irmão ou tutor. Vítima da indiferença masculina, a mulher torna-se *útil* unicamente por poder ajudar nas tarefas do campo e conceber filhos varões que garantiam a perpetuação do nome do progenitor. O casamento é, deste modo, entendido pela mulher como

un véritable fardeau, même si, dans sa jeunesse, elle a été vigoureuse et pleine de vie. De là souvent chez elle une amertume rentrée envers son mari, qui la domine physiquement et exploite les pouvoirs dont elle est dotée. Dès la première année, elle attend un enfant [...] Les naissances se succèdent [...] Sous la pression de ses premières années de mariage, la femme glisse peu à peu vers une attitude de soumission résignée à son sort. Certaines deviennent indifférentes, froides, inaccessibles à tout sentiment, et intéressées uniquement par le gain. D'autres cherchent refuge et protection dans la volonté du Seigneur et sous Sa conduite.⁷²¹

Facilmente se depreende, por isso, que sentimentos como o amor e até mesmo o afeto não existiam entre marido e mulher. Só a atenção que começara a ser dada ao sexo feminino nos permite referir que o aspeto que, talvez, mais se destaca nesta lenta transformação tem a ver com uma certa dessacralização do matrimónio, pelo menos sob o ponto de vista feminino.

⁷¹⁸ Arlette FARGE (Org.), *Le Miroir des Femmes*, Paris, Éditions Montalba, 1982, pp. 18-19.

⁷¹⁹ O adjetivo é proposto por Elisabeth RAVOUX-RALLO, na obra *A Mulher no Tempo de Casanova*, Lisboa, Editorial Inquérito, s/d, p. 34.

⁷²⁰ Mesmo a linguagem traz algumas dificuldades quando se trata de ensaiar uma História das Mulheres, pois, nos casos referentes aos dois sexos, usa-se o masculino plural, disfarçando a influência do feminino.

⁷²¹ Maria BIDLINGMAIER, *Die Bäuerin in zwei Germeinden Württembergs*, Thèse d'État, Tübingen, 1918, pp. 167-168, *apud Le Corps des Femmes*, p. 28.

O sexo feminino foi sempre considerado um desvio em relação à norma masculina, quase um *descuido* da Natureza. Referindo-se a Françoise Collin⁷²², Michèle Perrot afirma que Aristóteles, o «pensador da dualidade dos géneros»⁷²³, é, contrariamente a Platão,

quem determina de maneira mais radical a superioridade masculina. As mulheres movem-se nos limites da cidade e da selvajaria, do ser humano e da fera, constituindo uma ameaça potencial à vida harmoniosa da colectividade. Como mantê-las afastadas? As mulheres não são só diferentes: modelo inacabado, homem falhado, são incompletas, defeituosas. A frieza da mulher opõe-se ao calor do homem. Ela é nocturna, ele é solar. Ela é passiva e ele é activo. O homem é criador, pelo sopro, o *pneuma*, e pelo sémen. Na gestação, a mulher não passa de um continente do qual apenas se espera que seja um bom receptáculo.⁷²⁴

A própria sensualidade feminina constituía um perigo para os homens mais descuidados. Deste modo se compreende que, na sociedade antiga, o comportamento masculino fosse, frequentemente, desprovido de sentimentos, destacando-se o seu carácter dominador, egoísta e mesmo brutal. Pelo contrário, a mulher apresentava-se leal e submissa face aos apetites do seu companheiro. Por não ser capaz de se governar a si mesma e aos seus, teria, obrigatoriamente, de ser dominada por alguém que o pudesse fazer: o homem que, segundo o Cavaleiro de Oliveira, «é mais nobre que a mulher, é-lhe superior, dirige-a – verdade é esta que não se pode negar, sem destruir os princípios em que se funda.»⁷²⁵. As leis portuguesas de então reconheciam mesmo essa incapacidade e isentavam a mulher de qualquer direito, obrigando-a a submeter-se à autoridade de outrem, normalmente do pai, marido, irmão ou tutor. O Cavaleiro de Oliveira não deixa, igualmente, de comentar a situação. Deste modo, «[a] mulher, não há dúvida, deve sujeitar-se ao poder do homem; obedecer ao marido; respeitá-lo; em caso contrário, seria revoltar-se contra a sapiência divina que lhe impõe estes deveres.»⁷²⁶. Assim se compreende o discurso acerca desta matéria relatado por João Palma-Ferreira que, ao citar Gaspar Pires Rebelo⁷²⁷, um novelista do século XVII, refere:

Sempre ouvi dizer que a mulher e a mesa há-de ser subjugada, uma porque lhe não ressalte os pés e outra para que não dê muito ao pé, porque como não têm quem as sujeite, usam às vezes mal da sua liberdade.⁷²⁸

⁷²² Françoise COLLIN et al., *Les Femmes de Platon à Derrida. Anthologie Critique*, Paris, Plon, 2000.

⁷²³ Michèle PERROT, *Uma História das Mulheres*, Porto, Edições Asa, 2007, p. 21.

⁷²⁴ *Ibidem*.

⁷²⁵ *Recreação Periodica*, p. 122.

⁷²⁶ *Ibidem*.

⁷²⁷ Novelista português que, em 1684, escreveu as *Novelas Exemplares*.

⁷²⁸ João PALMA-FERREIRA, *Novelistas e Contistas Portugueses dos Séculos XVII e XVIII*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1981, p. 123.

Não era fácil, pois, o papel feminino. Há mesmo notícias de homens condenados por falta de governo da sua casa, mas nunca por baterem na mulher, o que era considerado uma atitude perfeitamente normal e socialmente aceite. A filosofia aristotélica foi seguida por S. Tomás de Aquino, na Idade Média. Anteriormente, já o apóstolo S. Paulo pretendia que «[a] mulher aprenda em silêncio, com toda a submissão.»⁷²⁹. E acrescenta: «(...) não permito que a mulher ensine, nem exerça autoridade de homem.»⁷³⁰. No entanto, parece que os ensinamentos dos homens da Igreja não se fizeram ouvir, sobretudo no que diz respeito à mulher de Setecentos, a fazer fé nos estudiosos daquela época que, a este defeito, acrescentam muitos outros. Assim, ela «é tagarela, maldizente e lasciva, é interesseira e propensa ao capricho e mau gosto, frequentemente *preguiçosa, gulosa, andeja, muito faladeira*»⁷³¹. Os folhetos que irão prender a nossa atenção na segunda parte da dissertação espelham, como seria de supor, todos os defeitos femininos. Assim, no seu conjunto, aqueles textos apresentam uma mulher que «[é] preguiçosa, desmazelada, tagarela, bisbilhoteira, má língua, fútil e vaidosa, manhosa e gastadora, amiga de se divertir, cheia de ambição por um status superior ao que é o seu.»⁷³². Na relação, regra geral conflituosa, com o homem, o que constitui o assunto central de grande parte dos folhetos de cordel que iremos estudar, a mulher é considerada como a culpada pela discórdia graças à sua extrema crueldade e desmesurada apetência sexual. Seja como for, e graças às profundas transformações da sociedade, a que não será alheio o papel cada vez mais interventivo da mulher, o século XVIII irá assistir à sua emancipação, como veremos em detalhe mais adiante, e não será por acaso que este período ficará conhecido «como o século da mulher»⁷³³.

Para Bossuet, há pontos de contacto entre os absolutismos conjugal e real, o que explica que a condição de inferior atribuída à mulher tenha continuado a ser regra na passagem do século XVII para o XVIII. É o mesmo Bossuet que relembra a mulher acerca da sua origem – formada a partir de uma costela do homem, nada é mais que sucedâneo daquele. Mais tarde, Rousseau e Auguste Comte elencam argumentos das ciências naturais e da medicina para comprovarem a inferioridade feminina. Afirmam, por exemplo, faltar às mulheres inteligência⁷³⁴ e robustez físi-

⁷²⁹ I Epístola a Timóteo, 2:11, in *Bíblia Sagrada*, p. 249.

⁷³⁰ Idem, 2:12.

⁷³¹ *Mulheres, Espaço e Sociabilidade – A transformação dos papéis femininos em Portugal à luz de fontes literárias (segunda metade do século XVIII)*, p. 19.

⁷³² *A Mulher na Sociedade Portuguesa – Visão Histórica e Perspectivas Actuais*, p. 40.

⁷³³ Arlette FARGE e Natalie Zemon DAVIS, «Introdução», in *História das Mulheres – do Renascimento à Idade Moderna*, p. 12.

⁷³⁴ Mas parece que a falta de inteligência da mulher traz algumas vantagens, a avaliar pelo rifão popular:

*Da mula que faz him!
E de mulher que sabe latim,
livre-te Deus e a mim.*

E, quando se achava uma mulher inteligente, havia uma justificação para esta exceção: teria de ser a alma de um homem que habitava o corpo feminino, talvez por engano. No entanto, não escapavam às críticas da

ca. Mesmo no século XX, um erudito como Freud considera o sexo feminino obcecado *pela inveja do pénis*. Em suma, a mulher afigura-se, aos olhos do século XVIII, como um ser inferior ao homem em todos os domínios: biológico, mental e moral. Assim se justifica o desprezo a que era votada.

Escutam-se, no entanto, algumas vozes contrárias e favoráveis às mulheres. É o caso de Condorcet, que defende afincadamente o acesso das mulheres à cidadania e à ciência. Apesar dos que se levantam na defesa do feminino⁷³⁵, a realidade mostra que a imagem que passa das mulheres continua a ser feita por homens⁷³⁶ que as seduzem ou reduzem a um nível quase insignificante⁷³⁷. Os folhetos de cordel que conseguimos reunir foram escritos por homens e a imagem que perpassa das mulheres – sentimentos, atitudes, estados – não será propriamente aquilo que elas, de facto, pensam de si mesmas, mas resulta de uma *leitura* mais ou menos subjetiva feita por um homem. Assim se justificam as afirmações de Michèle Crampe-Casnabet que nos revela

que a mulher é um objecto de representação constituído por um outro sujeito, diferente do seu, que se coloca no seu lugar, o sujeito masculino. Desde que há homens, o acto de representar a

sociedade que as apelidavam, ironicamente, de Doutoradas e recriminavam o seu comportamento, considerando de mau tom o tempo gasto com os estudos que substituíam as tarefas domésticas.

⁷³⁵ Por exemplo, em 1673, Poullain DE LA BARRE publica a obra *De l'égalité des deux sexes. Discours physique et moral où l'on voit l'importance de se défaire des préjugés* que será reeditada no século seguinte. Aqui, tenta desmontar a ideia de que o homem é superior à mulher, fazendo prova da noção de igualdade entre os sexos. Afirma inclusivamente que a razão, do ponto de vista filosófico, pertence a ambos. Assim, a mulher deve usufruir dos mesmos direitos e da mesma educação que os homens. As suas ideias, porém, não vingariam no período que aqui nos interessa.

⁷³⁶ Gertrudes Margarida de JESUS, uma das vozes dissonantes relativamente à condição da mulher, faz apelo, nos seus escritos, à capacidade crítica das mulheres para colocarem em causa tudo o que sobre elas se diz e escreve, uma vez que os autores são quase exclusivamente masculinos. No século XX, Maria Helena Vilas-Boas e ALVIM aflora a mesma realidade, dizendo que «as obras que conhecemos acerca do assunto são todas da autoria de homens, o que se não significa impossibilidade de apreciação justa, implica impossibilidade de apreensão de uma mentalidade global.» («Subsídios para a história da mulher», in *Separata de A Mulher na Sociedade Portuguesa*, Actas do Colóquio, Coimbra, Coimbra Editora, 1986, p. 5).

⁷³⁷ Esta era, de facto, a perspectiva dominante em Setecentos, representada, fundamentalmente por Jean-Jacques Rousseau e Pierre Roussel. Os dois concebem a mulher como a outra metade do homem, mas bastante diferente porque inferior. Dominique GODINEAU resume os seus princípios, dizendo que «les hommes et les femmes sont physiquement différents. C'est la nature qui l'a voulu et elle ne saurait agir sans raison. Ils tiennent "à l'espèce" écrit Rousseau, les différences étant, elles, "du sexe". Autrement dit: "En tout ce qui ne tient pas au sexe, la femme est homme." Le problème est que chez les femmes tout tient au sexe. (...) sa vie est rythmée par ses fonctions sexuelles: règles, grossesses, ménopause. Quant à Roussel, il assure que "la femme n'est pas seulement femme par un endroit, mais par toutes les faces par lesquelles elle peut être envisagée". L'utérus est l'organe féminin par excellence, celui qui commande à tous les autres. Il domine et détermine la femme, ainsi définie par son sexe et non par sa raison comme l'homme.» («La femme», in *L'Homme des Lumières*, pp. 434-435).

mulher tem mostrado a sua constante eficácia. Naturalmente que ela perdura no século XVIII, embora pareça em perda.⁷³⁸

Por isso,

[o] discurso iluminista é um discurso do homem, quer dizer, do género humano ou da espécie bípede, racional: as distinções de raça e de sexo esbateram-se, ainda que tenham conservado algumas especificidades. O acesso às Luzes interessa e move quem quer que possa aspirar ao nome de homem.⁷³⁹

No entanto, só aquando da Revolução Francesa é que a aparentemente simples proposição de que todos os homens são iguais no que toca aos seus direitos se torna pública e oficial.

A História revela que, desde sempre, a atitude face ao sexo feminino é diferente daquela que se dispensava ao homem. Mesmo no nascimento, a menina era menos desejada e há bem pouco tempo, nos ambientes rurais, os sinos das igrejas tocavam menos tempo num batizado de uma rapariga, ou mesmo quando uma mulher falecia.

Na mesma linha de pensamento, Edward Shorter afirma que «le sexe du nouveau-né était-il d'une importance cruciale pour les pères, surtout lorsqu'il s'agissait de perpétuer un nom. Le reste était secondaire.»⁷⁴⁰. De igual modo, as obras de medicina setecentistas fazem passar uma imagem negativa da mulher, sobretudo aos níveis anatómico e fisiológico, como vimos.

Muito mais vigiada que os rapazes, a rapariga é quase escondida dos olhos curiosos do sexo oposto. A virgindade é, como veremos, apreciada, fomentada e obsessivamente protegida. Esta tarefa não era obrigação apenas da família, mas também da sociedade em geral.

A condição das raparigas variava em função da sua classe social. A jovem aristocrata era a mais livre: podia andar a cavalo, praticar desporto, aprender latim; a rapariga burguesa era muito vigiada, sobretudo pela mãe, que a ensinava a exercer alguns trabalhos domésticos e a tocar piano; muito mais difícil era a vida da jovem das classes populares, pois tinha de começar a trabalhar muito cedo, mormente como empregada doméstica, com frequência exposta aos perigos da sedução. Assim, ser rapariga não era tarefa fácil: faltava-lhe a liberdade para decidir o seu futuro, sobretudo no que diz respeito aos projetos amorosos. O casamento combinado era o seu destino mais certo, como vimos. Até ao século XX, o celibato feminino era uma opção de vida difícil, porque requeria alguma independência económica que a maior parte das jovens raparigas não possuía.

No campo amoroso, a mulher apaixona-se de forma mais genuína do que o homem. Sem nos determos nas causas que levam a esta circunstância, importa referir que a atenção, tão necessária ao enamoramento, como veremos, é muito mais intensa no sexo feminino. A este propósi-

⁷³⁸ «A mulher no pensamento filosófico do século XVIII», in *História das Mulheres – do Renascimento à Idade Moderna*, p. 369.

⁷³⁹ *Ibidem*.

⁷⁴⁰ *Le corps des Femmes*, p. 20.

to, diz Ortega y Gasset que «a mulher tem uma alma mais concêntrica, mais recolhida em si mesma, dotada de maior elasticidade»⁷⁴¹. Assim, de acordo com o mesmo autor, «a alma feminina tende a viver com um único eixo de atenção que, em cada época da sua vida, se dedica a uma única coisa.»⁷⁴². Assim, para a seduzir, o homem terá *apenas* de captar a sua atenção. Pelo contrário, a mente do homem tende a decompor-se em compartimentos estanques e cada um deles se dedica a áreas diversas (o eixo de atenção é múltiplo). Logo, a atenção nunca se pode dirigir a um só objeto. Como consequência, «de nada vale conquistar a nossa atenção num desses campos, já que continuamos livres e intactos em todos os outros.»⁷⁴³. Deste modo, o homem tende a ser mais desajeitado nas questões amorosas e jamais atingirá a impecabilidade com que a mulher vive as coisas do coração.

A mulher é dominada pelo quotidiano e parece sentir prazer nisso, ao passo que o homem tem tendência para tudo aquilo que se revela extraordinário e estas características terão, obviamente, repercussões no tratamento das relações amorosas. Ortega y Gasset exemplifica com a seguinte passagem:

O homem vai ter com a mulher como quem vai a uma festa ou a uma orgia, a um êxtase que quebre a monotonia da sua existência, e depara – quase sempre – com um ser que só é feliz quando se ocupa das tarefas quotidianas, seja a cerzir roupa branca seja a dançar.⁷⁴⁴

Se atentarmos para o tipo de homem que as mulheres da época moderna apreciam, concluiremos que não são os génios os seus preferidos. Assim, todas as qualidades morais e sociais que, de uma forma geral, os homens apreciam revelam-se completamente inúteis para as mulheres⁷⁴⁵. Facilmente percebemos que terão de ser, por oposição, as qualidades que os homens menos valorizam as que realmente atraem o sexo feminino⁷⁴⁶.

Apesar de ser um dado aceite e inquestionável o facto de a mulher ser um ser inferior, algumas qualidades femininas eram reconhecidas, sendo as únicas que a poderiam libertar da desgraça total e elevá-la à condição de mulher ideal (apesar das incapacidades que aludimos acima, julgadas naturais). Assim, Maria Antónia Lopes propõe uma série de adjetivos que enformam o modelo de virtudes femininas. A mulher deverá, pois, ser «assexuada, passiva, reco-

⁷⁴¹ *Estudos sobre o Amor*, p. 60.

⁷⁴² *Ibidem*.

⁷⁴³ *Idem*, p. 61.

⁷⁴⁴ *Idem*, p. 93.

⁷⁴⁵ Não devemos confundir qualidades que são passíveis de atrair a nossa atenção e as que seduzem de facto. Uma pessoa rica poderá atrair-nos, mas não nos seduzirá apenas por esse motivo.

⁷⁴⁶ Napoleão Bonaparte é um exemplo perfeito daquilo que acabámos de afirmar – inteligente, formoso, vitorioso – o que confirma as palavras de ORTEGA Y GASSET a este respeito: «O génio não é um ‘homem interessante’ de acordo com a mulher e, vice-versa, o ‘homem interessante’ não interessa aos homens.» (*Estudos sobre o Amor*, p. 97).

lhida, silenciosa, obediente, conformada, trabalhadora e modesta.»⁷⁴⁷. Porém, a maior de todas as qualidades terá de ser a virgindade, pois ela é a mais apreciada em termos sociais, constituindo a base da honra e de todas as demais virtudes que uma mulher pode ter e que deve prezar. A este propósito, François Lebrun apresenta-nos um dado curioso:

Quanto à castidade das raparigas, a *honra* feminina por excelência, é certamente objecto de cuidado, mas é sobretudo por causa do risco de gravidez: a desonra reside menos na perda da virgindade, que é fácil de manter em segredo, que na «fatal gordura» que é bem difícil de dissimular.⁷⁴⁸

Por seu lado, os rapazes granjeiam muito mais liberdade que as raparigas e, por isso, poucos são os que permanecem castos até ao casamento. A sua experiência sexual pré-conjugal passava pelo adultério, pelas visitas aos locais de prostituição, ou, mais comumente, pela prática da masturbação ou da homossexualidade, ambas consideradas crime, se bem que a primeira fosse tolerada, apesar de à sua prática se associarem consequências relativas à degeneração física e, em certos casos, a graves problemas mentais, ao passo que a sodomia era punível muitas vezes com a pena de morte.

Em termos sociais, a mulher, no período que aqui nos interessa, tem assumido um papel cada vez mais relevante consubstanciado na organização dos famosos salões literários, por exemplo, de que daremos conta mais à frente. Mas esta evolução não foi pacífica e tornou-se necessário vencer muitas resistências da parte dos homens, cujas leis, civis e religiosas, tentavam, a todo o custo, limitar a ação das mulheres. Assim, mesmo durante grande parte do século XVIII, elas eram vítimas de segregação social, justificada pela impossibilidade do convívio com mulheres perigosas e débeis, que apenas seriam idealizadas se não se relacionassem com o sexo oposto. A solução encontrada para concretizar essa segregação foi o confinamento da mulher a uma espécie de *prisão domiciliária*, como diríamos atualmente.⁷⁴⁹ E, mesmo presa em casa, ela não poderia frequentar todas as divisões, sobretudo quando havia visitas, que deveriam ser o mais possível evitadas. Se na cidade esta clausura era possível – em casa dos pais ou do marido e até dos descendentes quando viúva; por vezes no convento –, sobretudo quando se tratava das classes sociais mais favorecidas, o mesmo não acontecia no campo, local onde a mulher tinha de

⁷⁴⁷ *Mulheres, Espaço e Sociabilidade – A transformação dos papéis femininos em Portugal à luz de fontes literárias (segunda metade do século XVIII)*, p. 21.

⁷⁴⁸ *A Vida Conjugal no Antigo Regime*, p. 91.

⁷⁴⁹ Não eram só os homens a advogar a clausura feminina. Muitas mulheres eram favoráveis à segregação. Veja-se o caso de algumas religiosas como Soror Maria do Céu, que adopta os mesmos princípios dos homens face à liberdade das mulheres, e Antónia Margarida de Castelo Branco. Esta última será vítima de maus tratos e vexames quando era casada. Porém, aceitava-os como castigos de Deus, a quem se tinha convertido ao ingressar no convento. Faltar-nos-á o espaço para falarmos de tantas outras religiosas que experimentaram a segregação social, mas que a compreenderam e aceitaram muito bem, como Rosa Maria de Santa Catarina, Benta Inácia, Soror Damiana, Madre Madalena de S. Pedro ou Madre Isabel das Chagas.

sair de casa para trabalhar, por razões económicas, ficando em contacto com os homens. Para estes casos, a Igreja tinha algo a dizer. Assim, em meados do século que estudamos, foram proibidos todos os divertimentos: festas nas igrejas, teatros, touradas e bailes. E as interdições não se ficavam por aqui. Mesmo a participação nas procissões estava comprometida, mormente se a mulher fosse bela e muito jovem. Também não podia sair livremente de casa durante as comemorações da Semana Santa, como se tornará hábito mais tarde. As penas para quem não cumprisse estas determinações eram pesadas: multas pecuniárias elevadas e mesmo prisão e degredo para África. O empenho da Igreja em separar os sexos foi de tal forma levado a sério que, nas igrejas de Lisboa, foram colocadas grades para separar homens de mulheres durante as cerimónias religiosas, como atesta Júlio Dantas⁷⁵⁰. Evitavam-se, assim, contactos menos inocentes.

Como sabemos, o século XVIII atribuiu grande importância à vida social e focou a sua atenção maioritariamente na figura feminina que, deste modo, se individualiza face à masculina, pois «la experiencia y existencia de la mujer como grupo social diferenciable del hombre se debe a factores sociales y no naturales o biológicos»⁷⁵¹. Ora, um manancial extremamente importante para a captura do ser social da mulher é, de facto, a literatura, mormente o teatro de cordel, que aqui nos interessa em particular. Por isso, estamos plenamente de acordo com Maria Antónia Lopes, quando destaca o teatro de cordel,

porque o consideramos, entre os géneros literários, o que tem com a sociedade uma relação de maior dependência, reflectindo-a quase espontaneamente, desenvolvendo com ela uma relação dialéctica, porque nasce das práticas sociais e do gosto do público e, simultaneamente, procura influenciá-lo no seu comportamento.⁷⁵²

⁷⁵⁰ Cf. *O Amor em Portugal no Século XVIII*, Porto, Livraria Chardron, de Lello & Irmão, Editores, 1917, pp. 53-54. Júlio DANTAS elenca uma série de personagens que, em Portugal, no século XVIII, corporizam as manifestações do amor e que serão amplamente consideradas aquando da análise dos folhetos de cordel: o faceira, a bandarra, o freirático, a freira, as mulheres-damas, as senhoritas da comédia, os maridos cucos, o casquilho, a freira casquilha, os marotinhos, etc.. Apesar do discurso bem construído manifestado pelo autor nesta obra, detectamos uma elevada dose de afirmações resultantes do seu carácter artístico. Assim, embora nem tudo o que é referido tenha rigor histórico, acreditamos que a obra em causa pode constituir um documento imprescindível para o conhecimento do século XVIII, pelo que nos socorremos de algumas passagens para ilustrar as nossas afirmações. Não temos a certeza de que Júlio Dantas tivesse tido conhecimento de todos os folhetos de cordel que conseguimos reunir. No entanto, personagens, jogos, danças, modas ou relações amorosas que ali surgem são, na maior parte, tratados por Dantas na sua obra. Esta coincidência reforça a nossa decisão em considerar as 364 páginas do livro na presente dissertação.

⁷⁵¹ Mary NASH, «Desde la invisibilidad a la presencia de la mujer en la Historia: corrientes historiográficas y marcos conceptuales de la Nueva Historia de la mujer», in *Nuevas Perspectivas sobre la Mujer*, Actas de las Primeras Jornadas de Investigación interdisciplinaria, vol. I, Madrid, Seminario de Estudios de la Mujer de la Universidad Autónoma de Madrid, 1982, p. 19.

⁷⁵² *Mulheres, Espaço e Sociabilidade – A transformação dos papéis femininos em Portugal à luz de fontes literárias (segunda metade do século XVIII)*, pp. 10-11.

A mesma autora chama a atenção para o facto de não podermos conceber a literatura como «uma cópia fiel do real»⁷⁵³, nem ter «uma confiança absoluta na objetividade do autor.»⁷⁵⁴. E justifica o seu comentário com recurso às palavras de Yvonne Knibiehler, que, a este propósito, refere:

La littérature a toujours beaucoup servi aux historiens; mais ils savent que le réel est donné à voir par l'écrivain à travers le prisme déformant de sa personnalité consciente et de son inconscient; que ce réel est encore gauchi par les lois du genre choisi: contraintes de poétique, ou de composition romanesque, ou de mise en scène (...). Cependant le texte n'est pas hors du temps et de l'espace, il est nourri para la sève du réel, et révèle bien des états de conscience, bien des visions du monde. A plus forte raison le personnage de théâtre (...). Les types littéraires entretiennent avec le réel des rapports dialectiques: certains de leurs éléments sont "vrais", d'autres éminemment "vraisemblables". Le tout produit une image qui à son tour façonne le réel.⁷⁵⁵

Após décadas de opressão feminina, começam a ser ouvidas vozes dissonantes conducentes a uma revolta que se instaura paulatinamente. Uma dessas vozes foi a de Paula da Graça⁷⁵⁶ que revela

a maior indignação pela situação deplorável em que caem as mulheres casadas, totalmente dominadas pelo marido que as trata a seu bel-prazer. (...) Revolta-se com a propaganda dos defeitos das mulheres (...). E recusa a superioridade masculina tanto na valentia, como nas artes ou no espírito. (...) Embora aceite como dado indiscutível a sujeição da mulher ao homem, a situação decorre unicamente da vontade de Deus e não da inferioridade básica da mulher, o que recusa frontalmente.⁷⁵⁷

No final, chega à conclusão de que o melhor é a mulher permanecer solteira para assim poder viver em paz e respeitada por todos.

Será interessante atentarmos para o facto de não serem apenas as mulheres, como seria natural, a discordarem do perfil que delas é traçado pelo sexo oposto. Também alguns homens, apesar de minoritários, revelam estar dissonantes dos princípios definidos pelos seus congéneres, defendendo as mesmas capacidades nos homens e nas mulheres. Citemos, por manifesta falta de espaço, apenas alguns. O primeiro, o Cavaleiro de Oliveira⁷⁵⁸, insurge-se contra a proteção legal que era dada aos maridos que decidiam matar a mulher por esta lhes ter supostamente manchado a

⁷⁵³ Idem, p. 11.

⁷⁵⁴ *Ibidem*.

⁷⁵⁵ Yvonne KNIBIEHLER *et al.*, *De la Pucelle à la Minette. Les Jeunes Filles de l'Âge Classique à nos Jours*, Paris, Temps Actuels, 1983, p. 11, *apud* Maria Antónia LOPES, *Mulheres, Espaço e Sociabilidade – A transformação dos papéis femininos em Portugal à luz de fontes literárias (segunda metade do século XVIII)*, p. 11.

⁷⁵⁶ Cf. Paula da GRAÇA, *Bondade das Mulheres Vindcada, e Malícia dos Homens Manifesta (...)*, Lisboa, Pedro Ferreira, 1743.

⁷⁵⁷ *Mulheres, Espaço e Sociabilidade – A transformação dos papéis femininos em Portugal à luz de fontes literárias (segunda metade do século XVIII)*, pp. 30-31.

⁷⁵⁸ Cf. *Cartas Familiares*, Lisboa, Livraria Sá da Costa, 1982.

honra. As próprias leis⁷⁵⁹ em vigor em Setecentos aceitavam como natural e inimputável o adultério masculino, mas julgavam com mão de ferro o feminino. Esta duplicidade de critérios leva o autor a considerar que

o pecado de adultério é análogo encarado em qualquer dos consortes. A diferença que as leis estabelecem só nos desonra, tornando a nossa injustiça manifesta e incontestável. O que há de mais irritante é exigirem os homens do belo-sexo, que justamente consideram o mais fraco, virtudes em que eles, os fortes, não podem manter inteireza.⁷⁶⁰

Apesar de assumir a fraqueza⁷⁶¹ das mulheres relativamente aos homens, o Cavaleiro de Oliveira faz sobressair a sinceridade e a firmeza que elas demonstram nas relações amorosas.

O segundo exemplo que pretendemos mostrar é o do escritor espanhol Feyjóo y Montenegro, que defende, sem hesitações, a superioridade das mulheres:

(...) cité tres Autores, de los quales dos confirmam mi sentir de la igualdad de el entendimiento de las mujeres con el de los hombres, y otro se atanja mas que yo, pues concede à las mujeres ventaja en la agilidad de percibir, y discurrir.⁷⁶²

3.2. Manifestações setecentistas do amor

3.2.1. A sedução

O amor, na sua manifestação, obedece a quatro princípios que se complementam. De acordo com Stendhal, o primeiro diz respeito ao facto de poder acontecer em qualquer idade, da mais

⁷⁵⁹ Não resistimos a transcrever a referência a estas leis feita por Maria Antónia LOPES que espelha bem o carácter bárbaro das mesmas, aos nossos olhos:

As Ordenações Filipinas concediam ao marido da adúltera o direito de a matar (“Achando o homem casado sua mulher em adultério, licitamente poderá matar assi a ella, como o adultero”) (...) quer a surpreendesse ou não em flagrante delito (“E não somente poderá o marido matar sua mulher e o adultero, que achar com ella em adultério, mas sim os pode licitamente matar sendo certo que lhe commeterão adultério” (...)), podendo, para tal empresa “levar consigo as pessoas, que quizer, para o ajudarem, contando que não sejam inimigos da adúltera, ou que o adultero por outra causa afóra a do adultério (...). No primeiro caso (flagrante delito) ou se em consequência de decisão judicial a mulher fosse condenada à morte, todos os bens dela revertiam a favor do marido (...). (*Mulheres, Espaço e Sociabilidade – A transformação dos papéis femininos em Portugal à luz de fontes literárias (segunda metade do século XVIII)*, pp. 44-45).

⁷⁶⁰ *Recreação Periodica*, pp. 194-195.

⁷⁶¹ A fraqueza feminina, apesar de aceite pela sociedade de então, começava a ser questionada. As determinações políticas do Despotismo Ilustrado levavam ao recrutamento para o trabalho de todos os indivíduos, sem distinção de sexo. Deste modo, a alegada debilidade física das mulheres deixa de fazer sentido. Notemos que esta valorização feminina não resultou de algum mérito das mulheres, mas, pelo contrário, de uma necessidade masculina de obter mais braços para o trabalho.

⁷⁶² Frei Benito Jeronimo FEYJÓO Y MONTENEGRO, *Suplemento de el Theatro Critico Universal*, T. IX, Madrid, Herederos de Francisco de el Hierro, 1740, p. 20.

jovem à mais avançada. Uma outra característica do amor é o facto de ser completamente involuntário: a vontade própria não interfere nos assuntos do coração. Apesar de o filósofo considerar que o poder é o prazer mais importante, chega à conclusão de que o amor consegue ser-lhe superior. O amor também não deverá ser recusado ou contrariado. A experiência amorosa é algo que importa aceitar, sob pena de se estar a negar a felicidade. O último princípio prende-se com a importância dada à verdade na relação amorosa, a única circunstância que, a observar-se, pode perpetuar o amor.

É comum considerarmos que os gestos e comportamentos são os mais claros indícios do amor. Pelo menos até ao século XVIII, ambos eram bastante considerados, o que nos permite julgar que a sociedade cultivava mais o gesto do que propriamente o sentimento, numa tentativa de o codificar e controlar, submetendo-o às regras da civilidade. Esta situação ocorria com frequência, uma vez que os valores masculinos eram preponderantes. A opinião e mesmo os sentimentos femininos não eram tidos em conta. Mas, como já vimos, é no século XVIII que a mulher assiste à valorização das suas opiniões e sentimentos, tornando-se, para a identidade masculina, uma verdadeira fonte afectiva. Assim, todas as questões associadas ao amor passam da esfera do gesto para a do sentimento, se bem que essa mudança de paradigma não se tenha efetivado de um momento para o outro. Torna-se, portanto, interessante, no nosso caso, tecer breves considerações acerca do que Maurice Daumas considera como «rituais de sedução»⁷⁶³ e «gestos da intimidade»⁷⁶⁴, uma vez que a sua influência perdurou até ao final de Setecentos, embora de uma forma cada vez menos acentuada.

Quando o amor é correspondido, cada um dos amantes passa a viver em função do outro (fixação) e não a partir de si mesmo. Numa primeira fase, antes do *êxtase amoroso*, esta situação é perfeitamente visível nas expressões do rosto: «[o]s olhos imobilizam-se, o olhar torna-se rígido, a cabeça tende a inclinar-se sobre o peito»⁷⁶⁵ e até todo «o corpo, se puder, requebra»⁷⁶⁶. Em suma, o aspeto geral do apaixonado assemelha-se a «qualquer coisa de côncavo e, de certa forma, fechado»⁷⁶⁷.

Quando os dois amantes se entregam um ao outro, a sua expressão fisionómica altera-se por completo, surgindo

no semblante esse gracioso *épanouissement* em que se exprime a felicidade. O olhar torna-se mais suave, elanguescente, e passa de uma coisa a outra sem se fixar verdadeiramente em nada. (...) a boca entreabre-se num perpétuo sorriso universal. É a expressão do tolo – que é a do embevecimento.⁷⁶⁸

⁷⁶³ *A Ternura Amorosa – Séculos XVI-XVIII*, p. 15.

⁷⁶⁴ *Idem*, p. 37.

⁷⁶⁵ *Estudos sobre o Amor*, p. 54.

⁷⁶⁶ *Ibidem*.

⁷⁶⁷ *Ibidem*.

⁷⁶⁸ *Ibidem*.

Desde sempre, as linguagens não-verbais – expressões do homem interior que revelam, no exterior, as inclinações da alma – detêm uma função importante na caracterização psicológica dos indivíduos e na construção de uma taxinomia social. Os movimentos corporais, as expressões do rosto, o olhar ou o vestuário devem prender a nossa atenção quando estudarmos o teatro setecentista. As didascálias cumprem aqui uma das funções essenciais recordada por Jacques Revel, ao afirmar que os «gestos são sinais e podem organizar-se numa linguagem: oferecem-se à interpretação e autorizam uma observação moral, psicológica, social da pessoa. Não há intimidade que não traiam.»⁷⁶⁹. Nos primeiros contactos, a face e as mãos são os elementos mais observados; analisam-se o olhar da pessoa amada e o seu gesticular de uma forma bastante precisa. Só depois adquire importância o corpo na sua globalidade, que desperta o desejo. É por isso que não podemos associar liminarmente o amor ao sexo. Assim,

a relação sexual sem amor é puramente catárquica e, por isso, impessoal; não traz nada de positivo à relação humana, pelo contrário, degrada-a. A relação sexual sem amor (...) não é libertadora, além disso, por ser possessiva no sentido físico, torna-se sedativa. Uma sedução que não conduz à maturação pessoal, que nos encerra em nós mesmos como o girar de uma nora.⁷⁷⁰

A beleza

Desde a Antiguidade, é prática corrente considerar-se que o amor à primeira vista tem a sua origem na contemplação da beleza e no consequente desejo de a fruir. O olhar torna os indivíduos reféns do amor⁷⁷¹, mas condu-los à felicidade. A relação entre o amor e a beleza é evidenciada em culturas e épocas bastante diversas. Os poetas islâmicos consideravam a beleza ideal o tema dos seus textos. Na Grécia antiga, Afrodite era venerada como a deusa do amor, mas também da beleza. Foi Platão quem, em definitivo, associou o amor à beleza, se bem que o seu conceito de belo não tivesse unicamente a ver com a perfeição corporal, mas, sobretudo, com a qualidade de tudo o que tivesse valor. Assim se compreendem as palavras de Platão, quando considerava o amor como «um desejo de gerar no que é belo»⁷⁷², pois que «[g]erar é criar o futuro.

⁷⁶⁹ «As práticas da civilidade», in *História da Vida Privada*, p. 172.

⁷⁷⁰ *Uma Teoria da Felicidade*, p. 103.

⁷⁷¹ Notemos, a este propósito, que, na perspectiva de Véronique NAHOUM-GRAPPE, «a beleza da mulher é aqui utilizada tacticamente, para convencer, como uma eloquência específica. O efeito de beleza produz, no mínimo, aquele desvio dos olhares. Já não se trata aqui de sexualidade ou de erotismo, mas de eficácia social.» («A mulher bela», in *História das Mulheres – do Renascimento à Idade Moderna*, p. 132). Assim, o objectivo é «prender o olhar daquele cuja atenção queremos garantir; a beleza feminina é então um dos meios dessa fixação, antes mesmo de qualquer troca. Reter o olhar do outro é uma das condições de possibilidade da troca social» (*Ibidem*).

⁷⁷² Tradução de ORTEGA E GASSET, in *Estudos sobre o Amor*, p. 74.

Beleza, a vida perfeita. O amor implica uma adesão íntima a um certo tipo de vida humana que nos parece a melhor e que encontramos pré-formado, insinuado num outro ser.»⁷⁷³.

Apesar de sedutora, a beleza pode acarretar vários perigos para quem é belo e mesmo para quem o ama⁷⁷⁴. Quando ela acaba por efeito da passagem do tempo, o interesse do parceiro diminui. A beleza insinua o amor, mas não tem a capacidade de o manter para sempre. Por isso, Stendhal considera que a relação amorosa não se deve basear na atração física, nomeadamente na que é motivada pela beleza. E justifica a sua posição, não só pelo facto de se conhecerem amores duradouros por mulheres feias e defeituosas, como também pela constatação da efemeridade da beleza e da preferência pelo sexo em detrimento dos atributos físicos. No entanto, mais recentemente, Michèle Perrot afirma que «[a] mulher é aparência»⁷⁷⁵ e por isso se pode justificar a necessidade de fazer cumprir códigos bastante precisos que orientam o seu aparecimento em público. O cuidado com o vestuário, com a maquilhagem, com o cabelo, afigura-se fundamental. No entanto, os exageros nestes cuidados poderão ter o efeito contrário. *O Anónimo*⁷⁷⁶, um jornal setecentista estudado e atualizado por Marie-Hélène Piwnik, no n.º 2, publicado em 1754, alerta para esta situação no excerto que transcrevemos:

⁷⁷³ *Estudos sobre o Amor*, p. 74. Excetuam-se desta tendência para encarar a beleza como motivo primeiro de paixão as posições dos racionalistas. Voltaire, por exemplo, considera-a ridícula.

⁷⁷⁴ O perigo que a beleza feminina pode suscitar é condensado na figura de Helena de Tróia. Na *Ilíada*, de Homero, a beleza daquela mulher, que encarnava, para muitos, a Beleza Ideal, foi a causa maior da terrível guerra entre a Grécia e Tróia. De facto, a beleza excepcional pode «inspirar desejo, ciúme ou traição; pode provocar rivalidade, discórdia e guerra.» (*A Linguagem do Amor*, p. 169). Na opinião do Cavaleiro de OLIVEIRA, «[a] beleza é um dom celeste. O império que exerce nas almas é tão grande que parece governar e dirigir as paixões como coisas muito suas.» (*O Galante Século XVIII*, p. 227). No entanto, a mesma beleza é «um dos maiores privilégios que a natureza outorgou a certas criaturas para que possam dominar outras. Este império degenera às vezes em tirania. Cativos, os corações deixam de ser admiradores para se tornarem escravos.» (*ibidem*).

⁷⁷⁵ *Uma História das Mulheres*, p. 50.

⁷⁷⁶ Marie-Hélène PIWNIK, na apresentação do jornal, resume, deste modo, os seus traços fundamentais: «*O Anónimo*, publication hebdomadaire des débuts du règne de D. José I^{er}, introduit dans la presse portugaise un genre qui s'était jusqu'alors illustré dans la littérature, celui de l'essai, de la lettre, du "discours" d'inspiration philosophico-morale.» («Présentation de *O Anónimo*», in *O Anónimo, Journal Portugais du XVIII^e Siècle*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1979, p. 9).

Mais adiante, acrescenta que o seu aspeto exterior se assemelha ao dos folhetos de cordel, no que diz respeito à dimensão, à qualidade do papel e da impressão. No entanto, «les feuilles volantes sans lendemain doivent être clairement distinguées des périodiques. De par leur mode de publication, et même de distribution, leur objectif final, leur destin par conséquent, est fondamentalement différent. Les premières piquent la curiosité du lecteur ou son intérêt "au passage"; elles ne créent aucun lien avec lui, ou si ténu. Les autres cherchent à s'attacher un public, à le conserver, à l'augmenter. On pourrait presque dire que les unes se font plaisir à elles-mêmes, sans guère se soucier de leur réceptacle, alors que les autres écrivent précisément comme parle l'orateur, pour retenir un auditoire, attentif à ses réticences, à sa lassitude, changeant de ton chaque fois qu'il faut, en quête d'une adhésion de plus en plus complète.» (Idem, p.15).

Quanto ao autor, Marie-Hélène PIWNIK, acredita, a fazer fé em vários estudos, ser Bento Morganti, religioso nascido em Roma, no ano de 1709 e que viveu a maior parte da sua vida em Portugal.

E certamente não se deve estranhar que um homem de bom senso conceba uma justa aversão a estas falsas formosuras, da mesma sorte como se pode conceber a respeito da moeda falsa, e que, sem ser sectário da heresia dos Iconómacos, seja a este respeito inimicíssimo das imagens. As mulheres que não são agradáveis senão por artifício, têm muito cuidado em não fazer o que fez Vénus, que foi a primeira das três deusas que se despojou de seus aparatosos ornamentos na presença de Páris, para que, sem o artifício da indústria, julgasse o merecimento da sua beleza; mas sim, muito pelo contrário, se escondem debaixo do branco e do vermelho, que tomam emprestado, e só assim, ocultas, é que se consideram com cara de aparecer, principalmente nas assembleias e ocasiões de concurso. (...) Quantas se conhecem que, não tendo aparentemente de dia mais que vinte anos, se acham à noite ter quarenta e cinquenta!⁷⁷⁷

No mesmo século, o Cavaleiro de Oliveira não deixa de referir o perigo da beleza feminina. Na sua *Recreação Periodica*, entabula um diálogo com o conde de Claravino⁷⁷⁸, colocando na sua boca as seguintes afirmações:

Decerto, a beleza é um dos mais temíveis privilégios da mulher. É mediante ela que subjagam os corações simples e confiados. Mas os homens não abrirão os olhos? Não acabarão por se aperceber de quanto a formosura é um bem passageiro? E aquela mesma que resiste à devastação da varíola estará ao abrigo de mil acidentes que a ameaçam?⁷⁷⁹

A beleza é, de facto, «um capital na troca amorosa ou na conquista matrimonial»⁷⁸⁰. De tal modo se valoriza o belo que as mulheres feias são depreciadas e rejeitadas. No final do século XVIII, as mulheres feias estavam *condenadas* a um destino miserável. E, quanto mais pobres, pior: casariam com um homem igualmente pobre e nada mais lhes restaria senão dar à luz uma série de filhos, sendo incapazes de os educar convenientemente. Por isso, o Cavaleiro de Oliveira acrescenta:

Quanto à mulher feia, seja dito de passagem, quer-me parecer que deve ocasionar ao esposo um arrependimento sem tréguas, e que, inevitavelmente, acabará por odiá-la, a menos... a menos que seja dotado de virtude sobrenatural, ou de gosto muito depravado.⁷⁸¹

No entanto, se a mulher for bela, mas não tivesse dote, seria, segundo Véronique Nahoum-Grappe, muito pior:

⁷⁷⁷ O Anónimo, *Journal Portugais du XVIII^e Siècle*, p. 408.

⁷⁷⁸ É o próprio Cavaleiro de Oliveira quem nos informa acerca de Claravino:

O conde Claravino era natural de Florença. Chegou a Viena no começo de 1735 e ainda lá ficava quando eu parti, em 1740. Tinha vinte e quatro anos, boa presença, belo garbo. Gastava à farta mas com gosto. O jogo, o teatro e os bailes levavam-lhe o tempo todo. Sem grande ciência nem prática do mundo, tinha o espírito vivo e o coração ousado, qualidades que o tornavam querido dos salões. (*O Galante Século XVIII*, p. 31).

⁷⁷⁹ *Recreação Periodica*, p. 117.

⁷⁸⁰ *Uma História das Mulheres*, p. 51.

⁷⁸¹ *Recreação Periodica*, p. 117.

a beleza realça uma falha, a da «cultura», dos «princípios» e da «moral» que teriam protegido a rapariga da sua beleza. (...) A fealdade de uma mulher pobre funciona como factor de indiferenciação, que torna inútil a questão da sua virtude, apaga a sua identidade e põe-na fora da cena urbana. Em contrapartida, a sua beleza torna visível e ameaçada a sua identidade sexual, e acusa a dupla falta, a da fortuna e a da «educação», que teria permitido a construção de uma virtude protectora e um ambiente protector. A «rapariga bonita e pobre» está destinada a ser presa da sua beleza «visível»: quando aparece, os «vis sedutores» seguem-na com o olhar. Um cenário previsível ergue-se então; a primeira falta, a vergonha, depois a fuga para o anonimato urbano, esse espaço acelerado da «libertinagem», e isto exactamente antes do duplo enterro da vergonha e do corpo.⁷⁸²

E acrescenta ainda que «[e]m contrapartida, a fealdade é uma máscara de indiferenciação protectora que lhe permite não ser referenciada pelo vil sedutor, nem posta em cena como heroína de conto ou de aventura romanesca.»⁷⁸³. Nem mesmo nos folhetos de cordel deparamos, em regra, com a mulher feia, pois ela não desperta qualquer interesse cultural ou social, ao contrário do que acontece com aquela que teve a sorte de nascer bela⁷⁸⁴.

Teremos de excetuar um ou outro caso, como o *Novo Entremez das Trapalhadas do Tollo Desesperado, e da Mulher Logrativa* (1787). Neste folheto, Cachete, um velho, queixa-se da fealdade da esposa e quer que ela seja operada para que lhe mudem a cara. Diz, pois, à sua mulher:

Naõ te poljo já loffer
pois tenho por couja rara
ver-te sempre a mesma cara,
e sempre a mesma mulher
je huma bonita emfaltia
por acto continuado
que farei eu costumado
a huma fêia todo o dia.⁷⁸⁵

Para Platão, a beleza é sinónimo de perfeição, tal como entendemos este vocábulo atualmente. A beleza tem uma influência que não deve ser displicente, uma vez que aquele que ama deseja juntar-se ao objecto do seu amor que, aos seus olhos, parece perfeito⁷⁸⁶. Aliás, o chamado amor sexual só é possível se não nos relacionarmos com alguém que, para nós, é simplesmente perfeito. Deste modo, podemos, desde já, concluir que estar apaixonado é estar encantado com qualquer coisa que nos atrai por ser ou parecer perfeita. Se bem que, para Stendhal, o amado tenha de

⁷⁸² «A mulher bela», in *História das Mulheres – do Renascimento à Idade Moderna*, pp. 121-122.

⁷⁸³ Idem, p. 127.

⁷⁸⁴ Convirá, no entanto, realçar que «[a] beleza ou a fealdade deste ou daquela são noções subjectivas e culturais impossíveis de alcançar, para além dos juízos retrospectivos enunciados sob uma forma frequentemente estereotipada.» («A mulher bela», in *História das Mulheres – do Renascimento à Idade Moderna*, p. 128).

⁷⁸⁵ *Novo Entremez das Trapalhadas do Tollo Desesperado, e da Mulher Logrativa*, p. 1.

⁷⁸⁶ Cf. a visão do Cavaleiro de OLIVEIRA a este propósito: «Persisto em crer que a beleza perfeita é um ser químérico, com vida apenas na imaginação dos enamorados.» (*O Galante Século XVIII*, p. 228).

ser totalmente perfeito, Ortega y Gasset considera isso um grave erro do pensador francês. Assim, explica que, na sua conceção,

[b]asta que nele haja alguma perfeição, e é evidente que perfeição no horizonte humano significa não o que é bom de forma absoluta, mas o que é melhor do que o resto, o que se distingue numa certa ordem de qualidade, em suma, a sua excelência.⁷⁸⁷

Note-se que, regra geral, os homens raramente se apaixonam por mulheres *plasticamente* mais belas, quase «belezas oficiais»⁷⁸⁸. Por ser demasiado estética, aquela beleza *castiga* a mulher, e transforma-a num «objecto artístico e assim a distancia e afasta»⁷⁸⁹. Poderá, então, haver admiração por essa mulher, mas nunca amor⁷⁹⁰.

Até aos finais do século XVII, os aspetos salientados ao observar a beleza feminina são o rosto, o ar e os modos. Tudo o que se pode observar da *parte de cima* do corpo até à cintura parece prender a atenção masculina. Aquela metade do corpo era considerada «uma região ‘de fronteira’, pertencente à parte celestial e incluída no talhe»⁷⁹¹. No entanto, no século XVIII assiste-se à deslocação do olhar masculino. Agora, não só interessam os olhos, os ombros ou o pescoço, mas também o andar, as expressões de todo o corpo no seu conjunto. Concorre, para esta mudança, a alteração dos códigos de beleza vigentes a que não serão alheias as formas de descrever e olhar o corpo.

Interessar-nos-á, para este estudo, tecer considerações, ainda que breves, acerca da vertente social da beleza.

Quando falamos de beleza, não podemos esquecer que não nos referimos apenas aos sinais exteriores, mas nela incluiremos todos os indícios que emanam do interior, como os «sinais da alma»⁷⁹² que influem, de forma direta, na postura. De facto, tratar o objeto ou o porte de alguém é descobrir-lhe o *ar*, a *atitude*, e isso provém, obviamente, do seu carácter psicológico.

⁷⁸⁷ *Estudos sobre o Amor*, p. 31.

⁷⁸⁸ *Idem*, p. 73.

⁷⁸⁹ *Ibidem*.

⁷⁹⁰ Esta perspectiva também foi partilhada pelo Cavaleiro de OLIVEIRA que representa aqui a mentalidade setecentista, sobretudo no que diz respeito à primeira metade do século. Afirma que «há raparigas e senhoras que cometem também a imprudência de depositar uma confiança excessiva na beleza que Deus lhes deu. Quanto a mim, sempre imaginei que há maior galardão em ser amado duma pessoa distinta pelas qualidades que duma pessoa notável pela beleza. O facto mesmo de ser bela diminui as honras da conquista.» (*O Galante Século XVIII*, p. 27). Mais adiante, acrescenta que «[a] excelência nas mulheres está, pois, em possuírem mais espírito que beleza e em serem mimosas de preditados que, admitida a hipótese de perderem as louçanias físicas, sejam ainda o bastante para inspirar amor. Os partidários da beleza pela beleza, com não verem nada de mais capital na mulher, ofendem o belo sexo.» (*Ibidem*).

⁷⁹¹ Nota de Paula REIS, tradutora da obra de Georges VIGARELLO, *História da Beleza – O Corpo e a Arte de Embelezar. Da Renascença até aos nossos dias*, Lisboa, Editorial Teorema, 2004, p. 7.

⁷⁹² *Idem*, p. 9.

Antes de caracterizarmos a beleza à luz de Setecentos, convirá frisar ainda que o conceito de beleza e a forma como ela é trabalhada se subordinam ao domínio que é exercido sobre o sexo feminino. Tradicionalmente, apreciava-se uma beleza casta, impoluta e extremamente fiscalizada e esta estética perdurou até à emancipação da mulher.

Ao contrário do que se passava nos séculos anteriores, em Setecentos a beleza deixou de estar subordinada ao inteligível, para se render ao sensível. Deste modo, assiste-se ao declínio do ideal de perfeição em termos formais e à entronização das impressões e do (bom) gosto. Fazendo apelo aos sentidos, a beleza inscrita, por exemplo, nos braços arredondados ou no pé fino e pequeno atrai o homem e espevia a volúpia. Cada vez mais se tornam individuais os critérios de beleza, abandonando-se os modelos coletivos. A procura da beleza pode, agora, ser personalizada e, quando se adquire, aproxima-nos da felicidade⁷⁹³.

Pela primeira vez, a conceção de beleza humana emancipa-se e rompe com a visão divina que dela era feita até ao século XVIII. O homem toma consciência de que a procura de uma beleza «inatingível e desvelada»⁷⁹⁴ era infrutífera. No entanto, não se nega liminarmente o sobrenatural, mas, em questões de beleza, interessará muito mais o realismo. Por este motivo, J. Ehrard afirma que a ideia de belo «não existe a não ser para o homem»⁷⁹⁵. Assim, a beleza – e tudo o que com ela se pode relacionar – adquire um carácter aleatório e muito particular. Voltaire reflete acerca deste processo e apresenta um exemplo clarificador:

Perguntai a um sapo o que é a beleza?... Ele responder-vos-á que é a sua ‘sapa’, com dois grandes olhos verdes, salientes, na cabecita, uma boca comprida e chata, um ventre amarelo, um dorso castanho.⁷⁹⁶

Apesar desta tomada de consciência, o século XVIII tende a conceber uma *unidade* da beleza, de alguma forma modelar, no que diz respeito aos interesses que advoga. E neste contexto o sensível detém um lugar privilegiado. Uma consequência do sensível é a atenção dada, pela primeira vez, à forma como o observador *capta* a beleza. Trata-se, efetivamente, de uma beleza que se revela nos «gestos furtivos, movimentos suspensos, formas inesperadas»⁷⁹⁷, que capta o «momento fugidio»⁷⁹⁸, o «instante [...] para melhor aguçar a curiosidade: o aparecimento dos

⁷⁹³ Cf. Céline DAUPHIN e Arlette FARGE (dir.), *Séduction et Sociétés, Approches Historiques*, Paris, Seuil, 2001. Estas autoras afirmam que «[o] Século das Luzes, em cada classe social, tem inscrito o corpo na busca da felicidade» (p. 88).

⁷⁹⁴ *História da Beleza – O Corpo e a Arte de Embelezar. Da Renascença até aos nossos dias*, p. 105.

⁷⁹⁵ Jean EHRARD, *L’Idée de Nature en France à l’Aube des Lumières*, Paris, Flammarion, 1970, p. 189.

⁷⁹⁶ *Apud História da Beleza – O Corpo e a Arte de Embelezar. Da Renascença até aos nossos dias*, p. 105.

⁷⁹⁷ *Idem*, p. 106.

⁷⁹⁸ *Ibidem*.

pés nus sob o vestido [...], a perna descoberta para provocar o arrebatamento [...], o peito oferecido a mãos que tiram medidas»⁷⁹⁹. Importa, assim, «o fugaz, o ínfimo, o inesperado»⁸⁰⁰.

Outra consequência do caráter sensível que reveste a beleza prende-se com aquilo que Georges Vigarello designa como o «estiramento do tempo»⁸⁰¹ que propicia, pela repetição de gestos e atitudes, um melhor conhecimento da figura observada. Assim, mesmo os seres aparentemente menos abençoados pela beleza podem provocar espanto e sedução àqueles que, com frequência, os observam⁸⁰². Os movimentos do corpo, tidos, em geral, como belos e graciosos, podem contribuir para esta situação. Neste contexto, merece particular referência o andar, geralmente associado à voluptuosidade que a mulher pretende fazer notar ao homem.

Diretamente relacionada com o que acabámos de dizer, a última consequência da sensação diz respeito ao facto de as impressões causadas pela beleza resultarem da constante observação. Assim, a aparência da mulher «variaria com a sucessão de mímicas idênticas, as carnes invadidas pelos hábitos, a figura desenhada pelo retorno de sentimentos repetidos»⁸⁰³, o que provoca uma «lenta impregnação da beleza pela sensibilidade»⁸⁰⁴, logo as «[a]titudes e traços, antes de se fixar, inflectem-se segundo o que é *experimentado*»⁸⁰⁵. Assim, quanto mais impressionantes e comoventes fossem as expressões femininas, mais interessantes se tornariam para o observador. A beleza passa a estar intimamente relacionada com a sensibilidade, portanto. Esta última pode conferir, inclusivamente, «humanidade e generosidade»⁸⁰⁶ à graça e ao espírito. De tal forma a sensibilidade marcou o século XVIII que o termo *sentimento* passa a substituir *paixão*. Neste contexto, nasce o pensamento estético com o objetivo de fazer perceber o motivo pelo qual o gosto pode ser igualado, apesar das diferentes sensibilidades. Para esta situação concorreu uma nova forma de encarar e observar o corpo. O belo passa – portanto – a associar-se a uma finalidade prática, isto é, à natureza. Assim, o intuito da beleza permite «fazer-nos sentir inopinadamente o que é belo [pelo] interesse da espécie [e] dos nossos prazeres.»⁸⁰⁷.

A importância conferida até então ao pormenor deixa de fazer sentido e privilegia-se a harmonia entre os mais pequenos elementos que compõem um determinado ato. Qualquer atividade

⁷⁹⁹ *Ibidem*.

⁸⁰⁰ *Ibidem*.

⁸⁰¹ *Idem*, p. 107.

⁸⁰² Jean-Jacques ROUSSEAU, por exemplo, refere-se a uma Sophie em quem não se encontram traços de beleza, mas, a partir de uma observação atenta, permite-se dizer que «quanto mais a vemos mais ela se torna bela» (*Émile ou de l'Éducation*, p. 498).

⁸⁰³ *História da Beleza – O Corpo e a Arte de Embelezar. Da Renascença até aos nossos dias*, p. 108.

⁸⁰⁴ *Ibidem*.

⁸⁰⁵ *Ibidem*.

⁸⁰⁶ Estas palavras foram proferidas por D'Alembert e Diderot no artigo «Sensibilité», in *Encyclopédie. Dictionnaire des Sciences et des Arts*, Genève, 1778-1779, t. XXX, p. 810 (tradução de Paula REIS, *apud História da Beleza – O Corpo e a Arte de Embelezar. Da Renascença até aos nossos dias*, p.109).

⁸⁰⁷ Claude-Henri WATELET, *L'Art de Peindre*, Paris, 1761, pp. 93-94 (Tradução de Paula REIS *apud História da Beleza – O Corpo e a Arte de Embelezar. Da Renascença até aos nossos dias*, p.111).

(como os movimentos das mãos e do restante corpo nos trabalhos diários) reveste-se de uma conotação estética que convém apurar, substituindo o mero caráter pragmático que um determinado gesto encerra: «a curiosidade funcional»⁸⁰⁸ converte-se em «curiosidade emotiva»⁸⁰⁹. Trata-se, assim, do triunfo da globalidade. Diderot, a este propósito, afirma que «[t]odas as partes do corpo contribuem para a beleza»⁸¹⁰. O autorretrato de Madame Roland é, por isso, paradigmático:

Meço cerca de cinco pés, a minha figura cresceu tudo o que tinha a crescer; a perna é bem feita, o pé bem posto, as ancas muito marcadas, o peito soberbamente mobilado, os ombros direitos, a postura firme e graciosa, o andar rápido e ligeiro, eis o que há para o primeiro golpe de vista.⁸¹¹

A descrição que acabámos de transcrever reveste-se de uma importância ímpar, uma vez que é contrária às descrições renascentistas, refletindo uma alteração do olhar: o retrato não apresenta uma matriz de cima para baixo, como era hábito descrever os rostos, mas de baixo para cima, tornando o aspecto físico muito mais subtil.

A anatomia feminina presta-se a definir a especificidade daquele sexo. Particular interesse tem a linha das ancas, alargada para melhor responder «à missão de gestação»⁸¹². Em contraste, «o envasamento muito específico das ilhargas»⁸¹³ associa a beleza à reprodução, verdadeiros indicadores da função do género feminino. Estas características femininas são consideradas belas já desde a Idade Média, ideia que perdurou até finais do século XVIII. Sara F. Matthews Grieco⁸¹⁴ acredita que os traços de fisionomia que acabámos de enunciar têm uma relação direta com a alimentação das mulheres, para além de, como é evidente, poderem corresponder ao ideal de beleza da época. A História mostra que a gordura (não a exagerada) é um dos sinais de riqueza; pelo contrário, a magreza exagerada era, para além de considerada feia, indício de pobreza e de falta de saúde. Resumidamente, em pleno século XVIII, eram estas as características que completavam o retrato da mulher ideal:

pele clara, cabelo loiro, lábios vermelhos, face rosada, sobrancelhas pretas. O pescoço e as mãos deviam ser compridos e esguios, os pés pequenos e a cintura flexível. Os seios deveriam ser firmes,

⁸⁰⁸ Idem, p. 112.

⁸⁰⁹ *Ibidem*.

⁸¹⁰ DIDEROT, *Le Médecin des Dames*, Paris, 1771, p. 155 (Tradução de Paula REIS *apud História da Beleza – O Corpo e a Arte de Embelezar. Da Renascença até aos nossos dias*, p.113).

⁸¹¹ Marie-Jeanne ROLAND, *Mémoires*, Paris, Mercure de France, 1966, p. 254 (Tradução de Paula REIS *apud História da Beleza – O Corpo e a Arte de Embelezar. Da Renascença até aos nossos dias*, p.113).

⁸¹² *História da Beleza – O Corpo e a Arte de Embelezar. Da Renascença até aos nossos dias*, p. 116.

⁸¹³ *Ibidem*.

⁸¹⁴ «O corpo, aparência e sexualidade», in *História das Mulheres – do Renascimento à Idade Moderna*, pp. 71-119.

redondos e brancos, com mamilos róseos. A cor dos olhos podia variar (...) e quanto ao cabelo concessões ocasionais podiam ser feitas ao cabelo escuro (...).⁸¹⁵

No entanto, apesar da beleza que estes elementos fisionómicos conferem à mulher, devido aos mesmos componentes, ela é colocada numa posição de submissão face ao homem: as suas ancas condicionam o andar e impedem-na de fugir. É Rousseau quem descobre esta visão antropológica, ao afirmar que as «mulheres não são feitas para correr, quando fogem é para serem apanhadas.»⁸¹⁶. Assim, facilmente se compreende que a mulher está apenas reservada à propagação da espécie; o facto de ser atraente garantia a descendência e a própria saúde. Também deste modo se nota a tendência surgida no século XV que considera a mulher como o sexo frágil que necessita, por isso, da proteção masculina. Neste sentido, o homem terá de exercer sobre a sua esposa uma autoridade moderada, porém firme.

Um outro fator extremamente importante diz respeito à tendência para, no século que nos interessa aqui, a mulher, apesar de continuar sujeita à autoridade marital, libertar o seu corpo de todos os artifícios que o comprimem, que escondem a sua verdadeira essência, para além de tentar uma outra libertação: a do género masculino. Porém, esta luta será bastante mais demorada e penosa que aquela. Luta-se, agora, contra a beleza excessiva e artificialmente trabalhada. Assim, o «ar natural voltava a estar na moda.»⁸¹⁷. E tudo isto graças às «críticas persistentes, de homens da Igreja, de moralistas e de médicos (...).»⁸¹⁸. Como consequência,

a maquilhagem pesada (...) sucumbiu finalmente perante o nascimento de uma burguesia crítica (que identificava o disfarce dos cosméticos com a desonestidade atribuída à aristocracia), a nostalgia da elite pela simplicidade bucólica e, talvez acima de tudo, o difundir da vacinação contra a varíola, cujas cicatrizes haviam desfigurado muitos rostos.⁸¹⁹

Liberta daquela opressão, a mulher surge muito mais à vontade, solta e natural, tanto na sua maneira de ser como de se menear em público. Deste modo, o século XVIII português

terminaria com uma nova estética feminina, um gosto pré-romântico pela graça e pela simplicidade, traduzida nuns olhos grandes, um rosto pálido e uma figura esguia e lânguida, que se supunha convirem ambos a uma delicadeza de sentimentos e a uma sensibilidade que iriam dar o tom ao início do século XIX e ao conceito romântico de feminilidade.⁸²⁰

⁸¹⁵ Idem, p. 85.

⁸¹⁶ *Émile, ou de l'Éducation*, p. 557.

⁸¹⁷ «O corpo, aparência e sexualidade», in *História das Mulheres – do Renascimento à Idade Moderna*, p. 91.

⁸¹⁸ *Ibidem*.

⁸¹⁹ *Ibidem*.

⁸²⁰ *Ibidem*.

Os acessórios do vestuário, como faixas e espartilhos, começam a ser transformados e mesmo abandonados. E os tecidos usados na confecção dos vestidos são agora mais finos e transparentes, para definir os contornos do corpo. Se isso se verifica em relação à parte superior do corpo, no que diz respeito à inferior será necessário esperar alguns anos mais para que os contornos anatómicos sejam integralmente desvendados⁸²¹. Sempre que aquelas formas se revelavam, considerava-se um atentado ao pudor, assumindo-se essa atitude como algo feio e deformado.

Seja como for, a crescente atenção conferida às formas menos opressoras favorece a liberdade e a consequente individualidade. Centra-se, agora, a atenção sobre o privado, o que contraria a ideia de que a beleza absoluta seria viável. Deste modo, o olhar, ao individualizar-se, resulta em singularidade, reflexo de uma interioridade, pertença única do sujeito⁸²².

Face ao exposto, é lícito considerar que o século XVIII adoptou uma perspectiva dupla relativamente à beleza, sistematizada por Georges Vigarello, quando refere

o apego a uma beleza genérica, com a visão duma silhueta de conjunto, seu equilíbrio, suas ancas, seu busto, seus movimentos flexibilizados; o apego a uma beleza do indivíduo, com a visão duma invencível singularidade, seus indícios, essa graça sempre única que incarna a beleza.⁸²³

De qualquer forma, convém não esquecer as sábias palavras de Ortega y Gasset a este propósito:

Amar é qualquer coisa de mais grave e significativo do que o entusiasmo pelas linhas de um rosto e a cor de uma face; é decidirmo-nos por um certo tipo de ser humano que é simbolicamente anunciado nos pormenores do rosto, da voz e dos gestos.⁸²⁴

Rituais de sedução

Um dos rituais característicos do século XVII é a sedução dos pais da mulher amada. Nesse período, o facto de o pretendente se dirigir, em primeiro lugar, ao pai antes de falar com a filha era uma prática comum e constituía o primeiro passo para o pedido de casamento. Subjaz a este

⁸²¹ Esta situação era tão frequente que os espelhos de corpo inteiro raramente existiam e aqueles que se usavam na *toilette* diária não ultrapassavam os 45/50 cm de altura, provando que a parte inferior do corpo não necessitava de cuidados especiais, escondida entre folhos e outros artifícios que disfarçavam a silhueta.

⁸²² Por exemplo, a *arte de pentear*, desenvolvida sobretudo na segunda metade do século XVIII, tem como principal objectivo a valorização do rosto, de forma diferente para cada pessoa. Os cosméticos eram usados com o mesmo objectivo, procurando-se adaptá-los a cada pessoa. Deste modo, criam-se, por exemplo, muitas variedades de *rouge* para se adaptarem a diferentes rostos e às mais diversificadas ocasiões: Georges VIGARELLO refere-se a nove graduações de *rouge* (*História da Beleza – O Corpo e a Arte de Embelezar. Da Renascença até aos nossos dias*, p. 133).

⁸²³ Idem, p. 128.

⁸²⁴ *Estudos sobre o Amor*, p. 74.

ritual uma componente afetiva, desta feita dirigida às mulheres da casa – mãe e filha –, cujo poder, apesar de oculto, era determinante no sucesso da investida masculina. Consciente daquele ascendente, a maioria dos apaixonados acabou por abandonar este ritual e, no século seguinte, eram frequentes as cartas à apaixonada, sem a prévia autorização do pai. Esta súbita mudança comportamental revela que a corte amorosa passa a ser um assunto pessoal e privado, dispensando a interferência parental no processo sentimental de formação do casal.

Qualquer estratégia de sedução terá sempre de corresponder às expectativas do ser amado. Seja qual for a escolhida, deverá evitar mal entendidos e ser perfeitamente legível. Para isso, descartam-se as manifestações próprias de um ritual, como acontecia até ao limiar do século XVIII, privilegiando-se a aparência espontânea, a pulsão natural do coração. Apesar da desafetação que se pretende no jogo da sedução, torna-se evidente que o sedutor comete uma espécie de «transgressão limitada»⁸²⁵, ao provocar uma intromissão na privacidade do parceiro, cujos reflexos se prendem com a proximidade entre os namorados e o grau de autonomia do indivíduo no interior do grupo a que pertence, acarretando riscos que podem ser mais ou menos controlados.

A fase do namoro, ou da *frequentação*, manifestação oficial e pública de um relacionamento mais sério, assumia uma importância crucial ao permitir aos jovens um conhecimento mútuo mais aprofundado. Importava, antes de mais, aferir a conformidade dos caracteres (a chamada *compleição*) e o desejo do outro (a *inclinação*) para que o futuro casamento tivesse sucesso. Maurice Daumas chega a observar que essa frequentação deveria ser bastante longa para surtir o efeito pretendido⁸²⁶. Esta fase constituía também uma forma de adiar a outorga de bens ao jovem casal e era muito bem vista pelos pais. Amplia-se, assim, a idade favorável ao casamento: desde o século XVI até ao final do século XVIII, a idade média das nubentes passa de 18/19 anos para 26/27 anos e a dos rapazes de 24/25 anos para os 28/29 anos⁸²⁷, apesar de a idade mínima permitida por lei, no século XVIII, ser de 12 anos⁸²⁸ para as raparigas e 14 para os rapazes⁸²⁹. Este

⁸²⁵ *A Ternura Amorosa – Séculos XVI-XVIII*, p. 26.

⁸²⁶ *Idem*, p. 22.

⁸²⁷ *Idem*, p. 38 e ss.

⁸²⁸ Apesar de causar estranheza o facto de uma rapariga, quase criança, casar aos 12 anos, há notícias de matrimónios em que a noiva ainda não cumprira essa idade. A razão de ser desta realidade é expressa por José Gentil da SILVA, ao afirmar que

[i]sto prova a inanidade do costume (...) que impedia as meninas de saírem, ou explica que, seguindo sempre a opinião de D. Francisco Manuel de Melo, se pensasse que mais valia correr o risco de mulher jovem, mas inexperimentada. («A situação feminina em Portugal na segunda metade do século XVIII», in *O Marquês de Pombal e o seu Tempo*, p. 149).

E não são raros os exemplos desta opção, como refere o mesmo estudioso:

Quando o Conde de São Tiago, que passara alegremente os 60, decide casar-se, escolhe uma jovem que diz a seu pai, o Conde de Resende, que não poderia nunca tornar a ser tão infeliz como o fora na casa paterna. O Duque de Lafões casa aos 70 anos com uma Marialva de 15. (*Ibidem*).

⁸²⁹ No entanto, a medicina setecentista repudia a união de pessoas tão jovens. E culpa, sobretudo, os pais que compactuam com tal procedimento. Évelyne BERRIOT-SALVADORE revela, a este propósito, que, se os médicos

aumento do tempo de convivência fomentou a expressão da ternura nas relações amorosas. Ao associar a ternura à sedução, deparamos com um fenómeno interessante: as estratégias usadas pelo homem deixam de ser tão viris como eram até então e as raparigas adquirem mais liberdade, o que nem sempre era apreciado pelos seus companheiros. Mesmo nos finais de Setecentos, a relação amorosa assentava numa estrita separação de funções: aos homens continuava a competir a sedução, enquanto que o sexo feminino se limitava a deixar-se conquistar⁸³⁰. E para que o jogo funcionasse, exigia-se muito empenho pessoal: o rapaz era obrigado a provar a sua coragem ao abordar a amada e esta teria de ser firme e resistir às suas investidas. Quanto mais diligentes se mostrassem, mais sucesso teria a sua relação.

Este jogo sexual inicia-se, assim, invariavelmente em público. Trata-se daquilo que vulgarmente designamos como «fazer a corte». Com esta atitude, os enamorados empreendem um «jogo erótico entre a simpatia e a beleza das figuras; é a etapa lírica do encontro»⁸³¹. A partir daqui, o casal segue o rumo natural e, «envolto numa mútua confiança, distancia-se do grupo social, como se ambos se bastassem um ao outro; retiram-se do conjunto para constituir uma nova unidade.»⁸³². François Lebrun, ao analisar as relações matrimoniais na Europa do Antigo Regime, conclui que o namoro entre os jovens é diferente, de acordo com a classe social a que pertencem:

Na nobreza e na burguesia a *corte* que os *futuros* são autorizados a fazer-se um ao outro, reduz-se à troca de brindes e de cartas e a algumas entrevistas, sempre em presença de terceiros: é certo que o casamento segue-se geralmente ao acordo das duas famílias num curto espaço de tempo. Nas classes populares, as peregrinações, as feiras, as bodas de parentes ou amigos são as grandes ocasiões em que rapazes e raparigas se encontram mais ou menos livremente. Mas há também as ocasiões que surgem do trabalho quotidiano e sobretudo, durante o outono e o inverno, os serões. Estes, ainda que reuniões de trabalho e de distração, permitem aos galanteadores *fazer amor*, isto é, cortejar, com o assentimento dos participantes (...).⁸³³

condenam esses casamentos decididos numa idade demasiado precoce, condenam também os pais que, na expectativa de um partido vantajoso, deixam as suas filhas já “maduras” expostas às perturbações de um apetite sexual não satisfeito. Aqui, uma dupla obsessão perpassa esta afirmação: a do clínico que descreve, em termos terríficos, os sintomas reveladores da frustração – as cores pálidas, depois o terrível furor uterino – e a do prudente burguês levantando o espectro da desordem familiar; uma filha com mais de vinte anos não aceitará facilmente as admoestações de um marido, tanto mais que é da natureza das raparigas quererem comandar e contradizer. («O discurso da medicina e da ciência», in *História das Mulheres – do Renascimento à Idade Moderna*, pp. 435-436).

Apesar de ocorrerem casamentos tão precoces, os folhetos de cordel setecentistas não mencionam esta realidade, preferindo explorar os conflitos entre pais e filhos, normalmente motivados pelo confronto entre a paixão e os interesses financeiros, como veremos em detalhe.

⁸³⁰ Não devemos, no entanto, pensar que as mulheres eram incapazes de seduzir. Essa faculdade era reconhecida, mas o dever de o fazer competia apenas aos homens.

⁸³¹ *Uma Teoria da Felicidade*, p. 146.

⁸³² *Idem*, p. 147.

⁸³³ *A Vida Conjugal no Antigo Regime*, p. 41.

O enamoramento é, acima de tudo, «um fenómeno de atenção»⁸³⁴. A consciência humana está sempre ocupada com algo, mas no meio de tudo isso há sempre coisas que se destacam (que estão na nossa consciência atenta) em detrimento das outras. É junto dos destaques que se posiciona a nossa personalidade. Assim, afirmar «que estamos atentos a qualquer coisa equivale, pois, a dizer que essa coisa ocupa um determinado espaço na nossa personalidade.»⁸³⁵.

A atenção humana transita de um lado para o outro e fixa-se mais tempo no objeto que julga importante. Tudo o resto parece não ter relevância. Assim acontece com o enamoramento, que se resume a «um fenómeno de atenção, um estado anómalo da atenção que se produz no homem normal»⁸³⁶. Esta realidade é mais visível na fase inicial de uma relação⁸³⁷.

Com o enamoramento, a vida mental do indivíduo não é abrihantada, apesar de aquele ter essa consciência. Tudo aquilo que antes nos interessava, agora já não tem valor algum. A atenção imobiliza-se e está refém da pessoa amada que «possui uma presença ubíqua e constante»⁸³⁸ (é aquilo que Platão denominava como a *mania divina*).

Face ao que fica dito, parece que o enamoramento se resume a um «estado de espírito inferior, uma espécie de imbecilidade transitória»⁸³⁹, pois sem desvio da nossa atenção do mundo não seria possível apaixonar-nos. Esta conceção do amor defendida por Ortega y Gasset é contrária à de Stendhal, que defende ser «necessário supor que imaginamos perfeições»⁸⁴⁰: o enamorado não se entretém a procurar tais perfeições na pessoa amada, mas isola-a de uma forma que podemos considerar invulgar, fazendo de tudo para que possa ficar a sós com ela.

⁸³⁴ *Estudos sobre o Amor*, p. 39.

⁸³⁵ *Ibidem*.

⁸³⁶ *Idem*, p. 41.

⁸³⁷ Consideramos interessante o relato feito por ORTEGA Y GASSET acerca do início de uma relação, pelo que o transcrevemos, uma vez que alguns dos folhetos que estudaremos se assemelham àquela realidade:

A atenção de cada homem – como a de cada mulher – desloca-se indiferentemente de um para outro dos representantes do sexo oposto. Razões de simpatia antiga, de maior proximidade, etc., farão que a atenção da mulher se detenha um pouco mais sobre um homem do que sobre outro; mas a desproporção entre a atenção concedida a um e o desinteresse pelos outros não é grande. Todos os homens que a mulher conhece – e salvo essas pequenas diferenças – estão, digamos assim, a igual distância da sua atenção, em linha recta. Mas um dia, esta repartição igualitária da atenção cessa. A atenção da mulher parece deter-se por si mesma num desses homens, passa então a ser-lhe difícil afastá-lo do pensamento, interessar-se por outros homens ou outras coisas. A linha recta quebrou-se: um dos homens foi destacado e encontra-se a uma distância menor na atenção dessa mulher.

O ‘enamoramento’, na sua fase inicial, não é mais que isto: a atenção anormalmente concedida a outra pessoa. Se esta souber aproveitar a sua situação privilegiada e alimentar habilmente essa atenção, o resto seguir-se-á com um mecanismo irremissível. Todos os dias estará um pouco mais à frente dos outros, os indiferentes; todos os dias ocupará mais espaço na alma atenta. Esta ir-se-á sentindo incapaz de ignorar o privilegiado. Os outros seres e as outras coisas serão pouco a pouco desalojados da sua consciência. Onde quer que esteja a mulher ‘apaixonada’, qualquer que seja a sua ocupação aparente, a sua atenção gravitará, pelo próprio peso, na direcção desse homem. E inversamente, desviá-la um momento dessa direcção e orientá-la para as obrigações da vida, será uma violência. (*Estudos sobre o Amor*, pp. 41-42)

⁸³⁸ *Idem*, p. 43.

⁸³⁹ *Ibidem*.

⁸⁴⁰ *Idem*, p. 30.

Já vimos que, para que o amor aconteça, ele terá de se submeter a um conjunto de «processos mecânicos»⁸⁴¹, automáticos e sem verdadeira espiritualidade»⁸⁴². Assim considerados, aqueles processos afiguram-se «grosseiros»⁸⁴³: o enamoramento é um deles, caracterizado pelo filósofo espanhol como «um estado de estreiteza mental, de angina psíquica»⁸⁴⁴. Não há, pelo menos enquanto durar a paixão, saída possível. Não se abrem novos horizontes, não se aprendem outras coisas, não se conhecem pessoas. A relação tende para o frenesim e isso é aproveitado pelos *conquistadores*. Eis o que acontece:

[U]ma vez fixada a atenção de uma mulher num homem, é muito difícil ao homem dominar por completo os seus pensamentos. Basta um jogo simples de vaivém, de solicitude e de desdém, de presença e de ausência. O ritmo desta técnica actua como uma máquina pneumática na atenção da mulher e acaba por esvaziá-la do resto do mundo. Que bem diz o nosso povo: ‘deu-lhe a volta à cabeça!’. A mulher está, de facto, de cabeça perdida pelo homem que ama! A maior parte dos ‘amores’ reduzem-se a este jogo mecânico exercido sobre a atenção do outro.⁸⁴⁵

A solução para este estado só pode ocorrer quando os apaixonados se separarem⁸⁴⁶.

Algumas das manifestações próprias do enamorado assemelham-se, pelo menos a quem o observa do exterior, a um encantamento⁸⁴⁷. Torna-se óbvio, portanto, que o que nos leva a apaixonar é um *qualquer encanto*⁸⁴⁸. Para além do que fica dito, é possível ainda aproximar o amor do misticismo devido ao facto de ambos comunicarem com recurso a expressões e imagens eróticas, bem como a vocábulos do campo religioso. À luz da concepção platónica do amor, a amada é tida como uma deusa e, quando os dois apaixonados estão juntos, sentem-se *no céu*. É por este motivo que Ortega y Gasset avança com a possibilidade de amor e misticismo terem uma origem comum. Afirma, então, que o processo místico

assemelha-se de tal forma que coincide com ele [o enamoramento] até no pormenor de ser fastidiosamente monótono. Tal como todos aqueles que se apaixonam se apaixonam da mesma maneira, também os místicos de todos os tempos e lugares deram os mesmos passos e disseram, em rigor, as mesmas coisas.⁸⁴⁹

⁸⁴¹ Convém não esquecer que o começo da paixão é a única coisa que não é mecânica, o que parece bastante interessante. É o enfoque na razão que nos leva a apaixonar que se revela deslumbrante.

⁸⁴² *Estudos sobre o Amor*, p. 44.

⁸⁴³ *Ibidem*.

⁸⁴⁴ *Ibidem*.

⁸⁴⁵ *Idem*, p. 45.

⁸⁴⁶ Note-se que esta *prisão* é totalmente voluntária, o que é normal, e não deve ser confundida com a obsessão, considerada *fenómeno patológico*.

⁸⁴⁷ Lembremo-nos do filtro utilizado por Tristão.

⁸⁴⁸ Este termo é comumente utilizado no léxico amoroso. É de realçar igualmente a achega que ORTEGA Y GASSET faz às origens do termo:

A mais antiga forma de verso é a fórmula mágica a que se chamou *cantus* e *carmen*. A cerimónia e o efeito mágico da fórmula era *incantatio*. Daí vem o *encanto*, e de *carmen*, o francês *charme*. (*Estudos sobre o Amor*, p. 48).

⁸⁴⁹ *Idem*, p. 49.

Tal como o enamoramento, também o misticismo decorre de uma atenção conferida em direção a algo que absorve o crente e o separa do resto do mundo.

Mas será que, envolto em todo este misticismo, o amor pode ser eterno? A História está plena de exemplos de homens que amaram várias vezes ao longo da sua vida (de forma sucessiva e não em simultâneo, entenda-se). Uma análise detalhada, como a que faz Ortega y Gasset na obra citada, permite-nos concluir que as diversas mulheres que um homem amou manifestam o «mesmo tipo de feminilidade»⁸⁵⁰. E acrescenta que, por vezes, «a coincidência é tão grande que as mulheres partilham as mesmas características físicas»⁸⁵¹, concluindo que «através de muitas mulheres se ama, em rigor, uma única mulher genérica»⁸⁵². No entanto, o contrário pode suceder: as pessoas amadas detêm traços bastante diferentes. Esta situação colocará algumas questões sérias e poderemos falar de evolução de caráter, o que justificaria tal mudança, que não será oportuno dissecar aqui.

Seja como for, existe um lado menos espiritual do namoro, em que os prazeres eróticos dominam, nem sempre reservados para depois da união matrimonial. Muitos eram os jovens que os experimentavam antes de casar. Apesar de nem todos os estudiosos estarem de acordo, vários são os indícios que nos permitirão afirmar que esta experimentação precoce teria a ver com a tendência para os casamentos cada vez mais tardios. Assim, no período que medeia o amadurecimento sexual e o casamento, a atividade sexual não deveria ser desprezada pelos jovens. Alguns historiadores consideram que os rapazes e raparigas, conscientes da repressão social a práticas proibidas antes do casamento, resistiam estoicamente. A prová-lo temos o desaparecimento de muitos bordéis, determinado pelas autoridades, e o número irrelevante de filhos bastardos nascidos no século XVIII. No entanto, outros estudiosos deste fenómeno observaram duas práticas sexuais que começaram a ganhar importância neste período: a masturbação e a contraceção. Mas havia exceções, pois nem todos se pautavam por esta conduta:

os jovens e as jovens das classes sociais mais baixas, embora em circunstâncias ainda sujeitas a diversos tipos de controlo, podiam não só entregar-se a certas experiências sexuais como também «experimental» potenciais parceiros sem sofrerem o ónus da reprovação social.⁸⁵³

Na verdade, no que diz respeito a esta realidade, o facto de não se pertencer às camadas privilegiadas da população era vantajoso. Aliás, como vimos, os amores populares eram muito mais livres e autênticos. Algumas experiências sexuais eram mesmo permitidas pelos pais antes do casamento. O termo de origem germânica *bundling* nomeia esta realidade, explicitada por Sara F.

⁸⁵⁰ Idem, p. 75.

⁸⁵¹ *Ibidem*.

⁸⁵² *Ibidem*.

⁸⁵³ «O corpo, aparência e sexualidade», in *História das Mulheres – do Renascimento à Idade Moderna*, p. 96.

Matthews Grieco. Segundo a historiadora, «significava, geralmente, cortejar uma rapariga à noite, num quarto, à parte do resto da família, na cama, no escuro e semi-nus.»⁸⁵⁴. E acrescenta que esta prática, «embora envolvesse dois jovens que passavam a noite juntos, conversando e fazendo carícias (...) não levava a muitas situações de gravidez.»⁸⁵⁵. Pelo contrário,

o *bundling* conduzia (...) a casamentos baseados no afecto e na atracção sexual. Ele dava a ambas as partes a oportunidade de explorarem o pensamento e o carácter de cada um com alguma profundidade, bem como de obterem satisfação sexual na década que mediava entre a maturidade e o casamento, sem correrem o risco de uma gravidez indesejada ou de um malfadado casamento.⁸⁵⁶

Era, pois, urgente que a rapariga solteira fosse capaz de preservar a sua castidade antes de o matrimónio ocorrer. Neste contexto, ganha bastante importância o beijo trocado pelos amantes.

Verdadeira manifestação de amor, o beijo não pode ser considerado sem haver referência a outras exteriorizações como o pegar das mãos, o aconchegar dos dois corpos ou a troca de olhares, como já vimos. Etimologicamente, a palavra *beijo* deriva do latim tardio *basium* que parece encerrar um significado dúbio, uma vez que reúne o sentido de dois outros termos que, na Antiga Roma, eram usados para designar um beijo dado com solenidade – *osculum* – ou um beijo suave e sensual – o *saevium*. Deste modo, é, muitas vezes, difícil aferir a verdadeira intenção de alguém quando dá um beijo e apenas o desejo nascente pode descodificar tal atitude.

O beijo na boca nem sempre esteve ligado à paixão. Aliás, só a partir do Renascimento é que passa a ser considerado prova de amor dos apaixonados⁸⁵⁷.

Na Antiguidade, por exemplo, os beijos na boca eram trocados, mesmo entre pessoas do mesmo sexo, para designar deferência, predileção ou perdão, e na Idade Média eram uma prova de vassalagem que convinha prestar ou a consagração nas cerimónias de ordenação sacerdotal.

Centrando a sua atenção no beijo apaixonado, Gérald Cahen afirma que ele «é simplesmente a vida»⁸⁵⁸, mas uma

vida fluida, deslizante, frágil, inapreensível que só se deve precisamente a um... sopro? Um nada? Um 'quase nada'? Diz o Zohan que foi assim que Deus insuflou a vida em Adão. Com um beijo?

⁸⁵⁴ *Ibidem*.

⁸⁵⁵ *Ibidem*.

⁸⁵⁶ *Idem*, p. 96 e 98.

⁸⁵⁷ Várias designações foram atribuídas ao beijo na boca, algumas bastante curiosas: «cópula bilingual» (Gérald CAHEN (Org.), *História do Beijo, Primeiras Lições de Amor*, Lisboa, Editorial Teorema, 1997, p. 59), «masturbação bucal recíproca» (*ibidem*), «cataglotismo étnico» (*ibidem*), «more columbino» (*ibidem*). Porém, a descrição de François WEYERGANS acerca do beijo faz-nos, hoje, rir:

A introdução acentua-se e é acompanhada por movimentos de circunducção e mergulhos laríngicos, por vezes muito profundos, se assim se pode dizer. As línguas vasculham em sentidos opostos todos os recantos das mucosas bucais e todos os divertículos, para multiplicar os contactos. (*La vie d' un bébé*, Paris, Gallimard, 1986, pp. 28-29).

⁸⁵⁸ *História do Beijo, Primeiras Lições de Amor*, p. 13.

Pela graça de um beijo! E foi assim que Pigmalião animou a sua estátua. E que o Príncipe Encantado despertou a Bela Adormecida.⁸⁵⁹

Assim, o beijo na boca passou a ser exclusivo dos amantes apaixonados, ficando o ósculo na face reservado para as restantes situações. No entanto, nos finais do século XVII, mesmo o beijo de cumprimento na face passou a ser evitado, pelo pânico que o contacto físico causava, sobretudo aos aristocratas, e como forma de preservar intacta a maquilhagem, por vezes exagerada, das damas. Refletindo esta realidade, na literatura em geral, «os beijos efusivos bem como os risos transbordantes das criadas e todos os comportamentos excessivos caracterizavam as personagens ‘ridículas’.»⁸⁶⁰

Apesar de ser importante a comunhão física do par amoroso, o desejo de união corporal não é o mais sentido, pelo menos quando a relação está a dar os primeiros passos. É apenas mais um desejo, mas não o principal. Poderão estas afirmações parecer desconexas e suscitar dúvidas à primeira vista, uma vez que, com frequência, se confunde *amor sexual* com *instinto sexual*, substituindo este último o primeiro, quase sempre. Diz Ortega y Gasset que, no ser humano, «raramente vemos funcionar em separado um puro instinto»⁸⁶¹ e acrescenta que «[n]ão é tão fácil nem tão frequente sentir uma atracção exclusivamente física.»⁸⁶² Existem vários fatores que condicionaram a sexualidade, como a beleza ou a simpatia, mas a prática sexual movida apenas pelo instinto é considerada luxúria⁸⁶³, voluptuosidade, o que nada tem a ver com amor, uma vez que ele «preexiste ao seu objecto. Sente-se o desejo antes de conhecer a pessoa ou a situação que o satisfaça. Consequentemente, qualquer pessoa poderá satisfazê-lo.»⁸⁶⁴ Por seu lado, o amor sexual, para além de garantir a manutenção da espécie humana, como o faz o instinto sexual, tende a melhorá-la. Como consequência,

o amante sente uma estranha urgência em dissolver a sua individualidade na do outro, e, reciprocamente, em absorver na sua a do ser amado. (...) a delícia do amor consiste (...) em sentirmo-nos metafisicamente permeáveis a outra individualidade, de forma que só na fusão de ambas, só numa *individualidade a dois* nos podemos satisfazer.⁸⁶⁵

⁸⁵⁹ *Ibidem*.

⁸⁶⁰ *Idem*, p. 47.

⁸⁶¹ *Estudos sobre o Amor*, p. 32.

⁸⁶² *Ibidem*.

⁸⁶³ Veja-se o que ORTEGA Y GASSET considera acerca da luxúria:

A luxúria não é um instinto, mas uma criação especificamente humana – como a literatura. Nos 2 casos, o factor mais importante é a imaginação. Por que razão os psiquiatras não estudam a luxúria sob este ponto de vista, como um género literário que tem as suas origens, as suas leis, a sua evolução e os seus limites? (*Estudos sobre o Amor*, p. 82).

⁸⁶⁴ *Ibidem*.

⁸⁶⁵ *Idem*, p. 33. Este princípio foi beber às doutrinas dos saint-simonianos que defendem que «a verdadeira individualidade é o par homem-mulher». (*Ibidem*).

A sensação de arrebatamento é uma constante no enamoramento. Não há controlo sobre os movimentos individuais, que são substituídos pela impressão de se ser levado por alguma coisa ou por alguém. Socorrendo-nos da mitologia mais uma vez, deparamos com uma forma arcaica de amor: o rapto⁸⁶⁶. Os casamentos da Antiga Roma observavam um ritual que ainda hoje se mantém e que deriva do rapto mitológico: a noiva não pode entrar na sua nova casa pelos seus próprios pés, mas é o esposo que a transporta ao colo. E a última sublimação simbólica deste ritual é o «transe e a levitação da freira mística e o desfalecimento dos apaixonados»⁸⁶⁷. É igualmente Ortega y Gasset que assemelha este estado de enamoramento ao hipnotismo⁸⁶⁸. No entanto, por manifesta falta de espaço não poderemos aqui desenvolver este assunto como desejáramos.

A saudade

É nosso propósito, neste breve apartado, dedicar algum espaço às considerações sobre a saudade, contornando, no entanto, a questão que faz correr rios de tinta e que diz respeito à forma como o nosso país encara este sentimento, pois «[a] problemática da saudade presta-se, na nossa cultura, para recair constantemente num debate puramente ideológico e de pouco rigor.»⁸⁶⁹.

A saudade surge associada ao amor e manifesta-se de forma mais ou menos evidente de acordo com o grau de densidade emocional dos intervenientes no processo amoroso. A literatura foi, desde os seus primórdios, um terreno fértil à expressão dos estados saudosos. Muitos são, por isso, os testemunhos que podem ser apontados, desde a literatura trovadoresca, passando por Camões e António Nobre, que, em épocas distintas, trabalharam de forma ímpar a temática da saudade, para não citar os muitos escritores contemporâneos que continuam a apostar no riquíssimo filão que é a saudade associada a experiências passadas gratificantes que provocam prazer, mas que, em simultâneo, fazem sofrer. Eurico Figueiredo apresenta deste modo a saudade:

A associação do prazer e pena, da satisfação e choro, da alegria e tristeza, encontram-se sempre na saudade.⁸⁷⁰

A saudade é, pois, a consequência de um tempo passado do qual se retém a evocação de algo perdido, mas que se deseja, a todo o custo, recuperar para, de qualquer maneira, voltar a experimentar. A tomada de consciência de que esta eventualidade não pode ser retomada confere ao sujeito saudoso uma sensação intensa de perda.

⁸⁶⁶ Atente-se na figura do Centauro que raptava as ninfas que desejava seduzir.

⁸⁶⁷ *Estudos sobre o Amor*, p. 57.

⁸⁶⁸ Veja-se o estudo de PABLO SCHILDER, *Ueber das Wesen der Hypnose*, Berlim, 1922.

⁸⁶⁹ Eurico FIGUEIREDO, *Psicanálise da Saudade*, Lisboa, Edições «O Jornal», 1991, p. 81.

⁸⁷⁰ Idem, p. 11.

Referindo-se exclusivamente à saudade amorosa, Teixeira de Pascoaes lembra que «saudade é o desejo da cousa ou criatura amada, tornada dolorida pela ausência. O desejo e a dor fundidos num sentido dão a saudade.»⁸⁷¹. A força do desejo⁸⁷² leva, pois, a que a expressão da saudade seja capaz de, por si, manter acesa a chama do amor. Assim, as relações entre os indivíduos podem resistir com firmeza às contrariedades. Neste sentido, António Cândido Franco refere-se ao poder do amor e à sua íntima relação com a saudade, cuja intensidade é proporcional à do sentimento amoroso que, muitas vezes, *ataca* sem contemplações os indivíduos:

O amor é sempre um desejo de fusão absoluta com o ser que amamos, desejo que por ser absoluto é sempre impossível, impossibilidade essa que nos faz sempre sentir por isso um mínimo de pena no amor. É essa pena que fica da impossibilidade de consumir o amor até ao seu limite extremo, limite esse que é a fusão plena do amante no amado, que nos provoca a saudade do outro ser, ou seja o princípio da sua interiorização dentro de nós a ponto de depois já não distinguirmos entre interior e exterior, ausência e presença, pena dolorosa de o não termos sempre a satisfação alegre de andarmos sempre com ele.⁸⁷³

Assim entendida a relação amorosa, qualquer separação dos amados, mesmo que mínima, desencadeará um sentimento agudo de perda, pelo que ocorre a

experiência do amor saudoso na separação ou na pena, que pode ser mínima, caso o ser que amamos se ausente do nosso lado apenas por breves instantes, ou máxima, caso o ser que amamos permaneça indiferente aos nossos apelos, nunca estando perto de nós, ou morra, deixando-nos mergulhados na mais dolorosa viuvez. (...) Um simples momento de ausência do ser que amamos leva-nos a uma reconstituição superficial e quase impercetível desse ser, ao passo que a sua morte ou o seu afastamento definitivo da nossa beira levam a uma laboriosa reconstituição interior da sua presença, que passa por vezes pela reanimação autêntica dum espectro, exumado das entranhas vivas da terra e reanimado nesse outro húmus que é a nossa fantasia.⁸⁷⁴

Quando levada ao extremo, a saudade pode conduzir a uma tristeza generalizada que, na maior parte das vezes, redundando em estados depressivos, isto é, o inverso do que até aqui conside-

⁸⁷¹ Teixeira de PASCOAES, «O espírito lusitano ou o Saudosismo», in Afonso BOTELHO e António Braz TEIXEIRA, *Filosofia da Saudade*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1986, p. 25.

⁸⁷² O desejo deve ser aqui entendido, na perspetiva de João FERREIRA, como «o elemento dinâmico e formal da saudade. (...) No desejo arde a presença dos seres de que sentimos saudades. Nele nasce a esperança do reencontro, de posse, de presença. (...) A saudade mediante a ação da memória faz reviver o passado e reacende-se no futuro.» («Saudade, nova dimensão psíquica do homem», in AA. VV. *Miscelânea de Estudos a Joaquim de Carvalho*, Figueira da Foz, Biblioteca-Museu Joaquim de Carvalho, n.º 9, 1963, pp. 347 e 350).

⁸⁷³ António Cândido FRANCO, «As Coincidências da Saudade (Elementos para uma Retórica da Saudade)», in *Atas do I Colóquio Luso-Galaico sobre a Saudade*, Instituto de Filosofia Luso-Brasileira, Viana do Castelo, Câmara Municipal, 1996, p. 39.

⁸⁷⁴ *Ibidem*. Os folhetos que reunimos apresentam jovens personagens vitimadas pela saudade, apesar de saberem que a separação da pessoa amada pode não durar mais que breves instantes. Curiosamente, raros são os viúvos que revelam saudades da pessoa com quem casaram. Pelo contrário, parecem ter esquecido o antigo amor e reúnem esforços para iniciarem outra relação, ainda que arrisquem, muitas vezes, o ridículo.

rámos. Nestas circunstâncias, o indivíduo é incapaz de manifestar interesse seja pelo que for. Por isso, as evocações do passado têm unicamente um objetivo: tornar o sujeito infeliz e, muitas vezes, culpado pelo seu estado, recordando, sobretudo, a falta de amor de que é vítima.

3.2.2. O casamento

Para além de uma instituição de cariz jurídico subordinada ao poder da Igreja, o casamento no Ocidente afirma-se vinculado a condicionalismos socioeconómicos e políticos próprios de cada época em que ocorre, contribuindo significativamente, e deste modo, para a construção de uma autêntica história das mentalidades. O Estado promoverá o casamento como forma de garantir a ordem social, já que considera a família como a célula imprescindível, pois ela garante a formação dos futuros cidadãos que terão de seguir os princípios estabelecidos socialmente. Por outro lado, as razões económicas condicionam o casamento, tido como garante da preservação do património familiar. Quando constituída, a família assegurará, para além da conservação, a transmissão de todo o património que possuir. A Igreja, como veremos, detém igualmente um papel fundamental no estabelecimento de regras de conduta baseadas nos preceitos bíblicos, garantindo a satisfação da monogamia como valor moral e dos papéis que cada membro do casal deve observar.

As relações sociais começam, em Setecentos, a sofrer profundas alterações advenientes dos modelos iluministas que cada vez mais se impõem, causando um inquestionável impacto nas formas de união matrimonial. De entre estas, uma das mais importantes foi, sem dúvida, a que defendia o livre arbítrio dos noivos, como veremos em detalhe aquando da análise dos folhetos de cordel que a ilustram na perfeição.

Cremos ser pertinente, neste momento, ainda que com a brevidade que um trabalho desta natureza exige, assinalar os principais marcos da evolução histórica do casamento, antes de nos determos em questões de pormenor que interessam à compreensão de alguns aspetos decorrentes da análise das peças de teatro que efetivaremos na segunda parte da dissertação.

Falar das origens do casamento é o mesmo que falar do surgimento do Homem na Terra. Adão e Eva terão sido os primeiros humanos a celebrar o casamento. Desde então, várias mitologias do casamento pretendem demonstrar a origem do matrimónio. De entre as mais conhecidas, devemos salientar a cristã, que considera o casamento como uma instituição divina e não apenas um facto civilizacional. Assim considerado, o casamento apresenta-se como um sacramento exarado no primeiro Livro da Bíblia, o Génesis:

E, da costela que o Senhor Deus tomou do homem, formou uma mulher, e trouxe-a a Adão. E disse Adão: Esta é agora osso dos meus ossos, e carne da minha carne; esta será chamada varoa, por-

quanto do varão foi tomada. Portanto deixará o varão o seu pai e a sua mãe, e apegar-se-á à sua mulher, e serão ambos uma carne.⁸⁷⁵

No entanto, convirá ressaltar que, no início do Cristianismo, a união matrimonial era aceite apenas nos casos em que o homem não conseguia conter-se. Por isso, a virgindade e o celibato eram estados desejáveis, sobretudo nos séculos III e IV. Apesar de, durante um longo período de tempo, se ter preferido o estado de casado a qualquer outro, desenvolveu-se, no último quartel do século XVIII, um verdadeiro «discurso celibatário»⁸⁷⁶ baseado em princípios que defendem a libertação dos grilhões do matrimónio. Emergem, por isso, outros valores, como a consciência de *utilidade social* que podia passar, por exemplo, pela dedicação aos estudos, inviabilizando outras empresas como a constituição de uma família. Alguns folhetos de cordel setecentistas espelham esta realidade, como o já referido *Entremez A Doutora Brites Marta* (de 1783), que nos apresenta a personagem principal muito mais interessada na sua carreira que no casamento.

Apesar do que fica dito, e, parece-nos, para o bem da sociedade, o pensamento avesso ao celibato vingou e o casamento continua a ser um estado preferível. O Cavaleiro de Oliveira, mais uma vez, vinca a sua opinião:

Mau que seja o estado de matrimónio, a prática do mundo mostra-nos que incomparavelmente pior, mais miserável e suscetível de todos os desregramentos, é o estado de solteiro.⁸⁷⁷

Apesar de tudo, procriar passou a ser entendido como um dom divino outorgado ao casal. Desta forma, após o declínio do Império Romano, o casamento torna-se uma convenção social alicerçada na transmissão patrimonial em detrimento do sentimento amoroso, que ainda não era determinante nas uniões. A partir do século XII, a Igreja Católica, como instituição, chama a si a questão matrimonial, entendendo-a como um sacramento, tendo como consequência a sua indissolubilidade. A História revela-nos, no entanto, que a componente sexual continuava a ter unicamente um objetivo: a procriação, pelo que o prazer, mal visto, se associava ao adultério. O homem setecentista sabia perfeitamente distinguir, no seu comportamento, a figura da esposa, guardiã do lar e educadora dos filhos, e a da amante com quem punha em prática os valores eróticos. Ainda hoje em dia esta questão continua a causar algum desconforto no seio da comunidade cristã.

⁸⁷⁵ Génesis, 2:22-24, in *Bíblia Sagrada*, p. 5.

⁸⁷⁶ Designação emprestada por Graça Silva DIAS em «Um discurso do celibato no século XVIII em Portugal», in *Análise Social*, vol. XXII (92-93), p. 736. O Cavaleiro de OLIVEIRA, nas suas reflexões, não deixou de se referir a esta prática defendida pelos homens da Igreja:

(...) alguns padres da Igreja tinham ido buscar ao paganismo os princípios, mediante os quais exaltavam o celibato de preferência ao casamento. Notava, ao mesmo tempo, que nada nas Sagradas Escrituras poderia autorizar a opinião dos Santos Padres, como S. Justino que afirma ser *o uso do matrimónio ilegítimo e impuro*. (*Recreação Periodica*, p. 70).

⁸⁷⁷ *Recreação Periodica*, p. 127.

Se atentarmos naquilo que a História nos legou, concluiremos que o matrimónio não se processava da mesma forma para todas as pessoas. Os mais ricos, por exemplo, casavam muito cedo as suas filhas, pelo que a descendência destas era, regra geral, bastante numerosa. Pelo contrário, os homens não deviam casar antes dos 30 anos. A diferença de idades era, pois, uma constante nas uniões, pelo que o amor estaria, na esmagadora maioria dos casos, ausente daqueles relacionamentos, como já tivemos oportunidade de referir anteriormente, sendo substituído por outros interesses de cariz material. Quanto ao povo, sobretudo aquele que vivia no campo, os matrimónios efetivavam-se muito mais tarde. Desprovidos de bens materiais, homens e mulheres teriam de trabalhar para conseguirem alguma autonomia financeira que lhes permitisse formar um novo lar. É o caso das criadas – recorrentemente citadas nos folhetos de cordel que nos preparamos para analisar –, que tinham de abandonar a casa e rumar à cidade para compor o próprio dote e só depois casar. Muitas vezes, é ajudando as amas a concretizar o seu casamento que acabam por receber uma recompensa significativa que lhes permite ter a sua casa, o sonho de qualquer jovem rapariga. Desta feita, serão os casais camponeses os primeiros a eleger o amor como motivo principal para um casamento feliz. Mais tarde, as outras classes farão o mesmo⁸⁷⁸. O grau de intimidade e convivência entre os dois sexos antes do casamento poderá também estar na base desta diferenciação observada entre os camponeses (representantes do povo) e as restantes classes, para além das questões do dote.

A partir do Renascimento, e um pouco por toda a Europa, os jovens habitantes do campo vivem muito próximos uns dos outros: passam o dia juntos nas mais diversas atividades e, à noite, acabam por dormir no mesmo espaço, o que possibilita algumas experiências de cariz sexual, sem, contudo, as consumar por completo, deixando essa tarefa para depois do casamento. Por outro lado, nas classes dirigentes, é praticamente impossível juntar rapazes e raparigas, que cresciam afastados a partir dos 7 anos. O destino destes jovens era, em regra, o mesmo: eles eram submetidos a uma educação militar ou religiosa, ao passo que as meninas permaneciam na companhia da mãe que as educava. Assim, conheciam-se apenas no dia do seu noivado e outras vezes na data do casamento, que era marcado pelos seus progenitores. Obviamente que a união dali resultante pecava, na maior parte das vezes, pela artificialidade e falta de amor. Eram, pois, frequentes os maus tratos e as traições, «desenvolvendo-se uma forma de liberdade sexual clandestina. O prazer, excluído do casamento, até mesmo do casamento harmonioso, encontra-se na prostituição e no adultério. Na prática, os homens desenvencilham-se professando uma dupla moral, uma no exterior, outra dentro de casa.»⁸⁷⁹. As mulheres também não permaneciam castas

⁸⁷⁸ Não esqueçamos a investigação de Mona OZOUF que, a propósito do casamento por amor nas classes dirigentes, afirma:

É assim o amor aristocrático no tempo das Luzes: reivindica-se uma união de amor, mas perduram o casamento por interesse e os hábitos masculinos da nobreza. A Revolução não altera nada. Os costumes permanecerão tal e qual até ao século XIX. («O Terror da Virtude», in *A Mais Bela História do Amor*, p. 76).

⁸⁷⁹ Idem, p. 68.

e traíam os maridos, muitas vezes com o conhecimento destes. A Europa vivia tempos de desgarramento sexual bastante acentuado:

(...) a aristocracia europeia parece mergulhada numa vertigem: o deboche reina na corte, sente-se a sede de luxúria, os bailados reais celebram os ardores do coito (...). A violação inclui-se nos títulos de glória. (...) A jovem nobreza, armada de espada ou de toga, tem costumes muito livres, e as elegantes da corte passeiam-se de carruagem na companhia de peralvilhos, bastando por vezes um quarto de hora para mudarem de amante...⁸⁸⁰

Será a Reforma Protestante a deitar por terra o princípio segundo o qual o sexo serviria unicamente fins procriativos⁸⁸¹. Apesar da valorização do casamento, este deixa de ser tido como um sacramento sob a alçada eclesiástica. Persiste, apesar de tudo, o fator económico como determinante para os contratos matrimoniais e que continuará nos anos subsequentes, se bem que o amor romântico começa a impor-se nas questões associadas ao casamento, como veremos adiante com mais detalhe. Para já, convirá dizer que esta nova perspetiva face ao amor, à sexualidade e ao casamento terá consequências sérias. Agudiza-se o conflito entre pais e filhos: estes querem ter uma palavra a dizer quanto ao seu futuro, mas os progenitores insistem nas conveniências de uma união fundada em princípios bem mais materiais.

Só no século XVIII, como veremos, esta visão de um casamento regulado pelo Concílio de Trento de 1563, tido como um sacramento⁸⁸² monogâmico e, sobretudo, indissolúvel, será seriamente questionada, realçando-se novos interesses para o matrimónio, como os materiais e os civis. Procura-se, deste modo, atribuir ao casamento uma origem natural⁸⁸³. De facto, a segunda metade de Setecentos foi bastante profícua em legislação respeitante ao matrimónio, a que não

⁸⁸⁰ Idem, p. 69.

⁸⁸¹ Jacques SOLÉ afirma que a ideia de que as relações sexuais tinham unicamente o objetivo de procriar dominou todo o Antigo Regime como uma forma de «retorno às origens, à pureza dos primeiros tempos cristãos.» («Reina a Ordem Sexual», in *A Mais Bela História do Amor*, p. 64). Neste sentido,

[o]s cônjuges não devem amar-se como amantes! (...) O ascetismo torna-se o valor supremo. Para as igrejas cristãs, as relações sexuais que não tenham por objectivo imediato a procriação aparentam-se à prostituição. Em toda a Europa, as autoridades religiosas conseguem transformar o sexo em ato abjecto e a mais leve afetação feminina em tentação diabólica. É uma ordem moral terrível que impende sobre a sexualidade. O Ocidente das reformas pretendeu realmente aprisionar o sexo. (*Ibidem*).

Deste modo, «em matéria de sexualidade, o Renascimento foi bem menos esclarecido e mais desumano do que a Idade Média. E a repressão continuará a crescer até à Revolução. (...) Vai ser preciso esperar pelos meados do século XX para que as mentalidades comecem a mudar.» (Idem, pp. 65-66).

⁸⁸² O Cavaleiro de OLIVEIRA cita as considerações do Padre Manuel do ROSÁRIO, na sua censura às *Cartas* datadas de 1742, a propósito do casamento entendido como um sacramento: «O matrimónio é um sacramento; mas é apenas quando se está exposto a uma tentação violenta de luxúria, perante a qual se pode sucumbir, que o casamento deve ser aconselhado, pois vale mais – opina S. Paulo – casar que deixar-se devorar pela chama impura.» (*Recreação Periodica*, p. 71).

⁸⁸³ Jean-Claude BOLOGNE afirma, a este respeito, que «ao substituir Deus pela Natureza, conservava uma referência transcendente que justifica a rigorosa polícia do casamento.» (*História do Casamento no Ocidente*, Lisboa, Temas e Debates, 1999, p. 11).

será alheio o facto de, nesta matéria, o Estado ser cada vez mais interventivo. Esta mudança assinalável não passou despercebida a François Lebrun que, na sua obra dedicada à vida conjugal, confirma o que acabámos de considerar:

(...) o direito matrimonial é, aos olhos da Igreja, da competência exclusiva dos tribunais eclesiásticos. Mas o casamento põe em causa tantos interesses materiais que as querelas de fronteiras se multiplicam, desde o fim da Idade Média, entre juízes laicos e juízes eclesiásticos.⁸⁸⁴

De entre os mais importantes pensadores, convirá destacar Montesquieu que, influenciado pelas concepções patriarcais e pela *escola naturalista* em voga nos finais de Seiscentos, defende o casamento como a única forma de garantir a educação dos filhos que necessitam do pai para verem saciadas as necessidades de alimento e proteção.

De acordo com Rétif de la Bretonne, o casamento seria apenas «a invenção egoísta dos idosos»⁸⁸⁵. Ironicamente, pretende mostrar que o matrimónio serviria para aquilo que Jean-Claude Bologne descreve como o comportamento dos habitantes dos países nórdicos. Ali, «os dois sexos são aproximadamente iguais em número. Convém então uni-los aos pares, como se faz com os pombos, a fim de moderar o seu apetite de prazer.»⁸⁸⁶. Citando mais uma vez Rétif de la Bretonne, «[s]e não houvesse casamento, as mulheres entregar-se-iam apenas aos jovens: há portanto que consolar a velhice; e, além disso, de outro modo a juventude não ficaria sobrecarregada.»⁸⁸⁷.

Na época da Revolução Francesa, Lenglet, um famoso juiz do tribunal de Bapaume, em França, pretende mostrar que o casamento nada mais é do que a consequência dos ciúmes e da propensão humana para a inconstância. Deste modo, era permitida à mulher a liberdade para escolher o seu parceiro e a este a certeza de que era o único *possuidor* da sua esposa. Apesar de não ir muito além de um conjunto de intenções, a História mostrar-nos-á que reside neste ponto a principal querela entre os casais: a ligação, por vezes conflituosa, entre o direito e a liberdade que coincidirá, frequentemente, com a principal causa dos divórcios.

Jean-Jacques Rousseau, apesar de, como vimos, considerar a possibilidade de, na maior parte dos casos, a mulher assumir uma posição subalterna relativamente ao marido, defende que o dever conjugal não tem de ser uma realidade. O conceito de que a esposa não é obrigada a satisfazer todas as vontades do marido como se fosse sua escrava é revolucionário e marcará para sempre as futuras reflexões que acerca do casamento se irão estabelecer. Ao mesmo tempo, defende que só o mútuo consentimento entre os esposos poderá garantir uma união firme. Munido dos ideais da Revolução Francesa, Rousseau considera que a família terá, para sobreviver, de

⁸⁸⁴ *A Vida Conjugal no Antigo Regime*, p. 22.

⁸⁸⁵ *Apud História do Casamento no Ocidente*, p. 11.

⁸⁸⁶ *Idem*, p. 12.

⁸⁸⁷ Rétif de la BRETONNE, «Le paysan et la paysanne pervers», V Parte, in *Œuvres*, Paris, Ed. Du Trianon, 1930-32, p. 139.

assentar na liberdade e na igualdade. Consequentemente, o casamento passa a ser considerado um contrato civil, afastando-se cada vez mais da influência exercida pela Igreja neste domínio. Se havia mais liberdade na constituição do casal, o mesmo ocorria com a celebração do divórcio, acionado tanto pelo homem como pela mulher. No entanto, esta libertação durará pouco tempo, pois, no final de Setecentos, a referida liberdade amorosa não é mais que uma miragem. De ativas intervenientes no processo amoroso, as mulheres voltam à sua antiga posição caracterizada pelo mutismo e pela solidão. Apesar deste retrocesso, nada mais seria como dantes e, aos poucos – com recuos e avanços – as mentalidades mudam e o triunfo do amor está cada vez mais próximo.

Ainda em Setecentos, o Cavaleiro de Oliveira tece, na obra a que já nos referimos, algumas considerações acerca da visão religiosa do casamento que não convém ignorar, já que faz uma súpula do pensamento português na centúria que aqui nos importa:

Há uma necessidade de ordem na natureza em vista da perpetuação da espécie, que encontrou sua fórmula perfeita no casamento. Sem este estado, reinos e repúblicas breve ficariam desertos e o mundo volveria ao nada. (...) Deus instituiu-o no paraíso e, por isso só, é respeitável. Se Adão, na fase de inocência, teve necessidade duma companheira, segundo os termos da Escritura, por que nos havíamos de furtar a uma aliança que encheu de felicidade e de delícias nossos pais? O primeiro milagre que Jesus realizou foi honrar com a sua presença as bodas de Caná. A união de Cristo com a Igreja exprime-se mediante a figura de casamento.

(...)

Jeremias fala de Deus como se fosse casado. No *Cântico dos Cânticos* o próprio Deus se inculca de esposo. A Igreja, por seu lado, cumula de graças os consorciados. Já os judeus antepunham o matrimónio ao celibato, no que foram imitados pelos cristãos que nos tempos primitivos nunca confiavam a solteiros os cargos da magistratura.⁸⁸⁸

Neste contexto, permanecerão, pois, durante muito tempo ainda as concepções fundadas nos princípios bíblicos de S. Paulo e de Santo Agostinho relativamente à total submissão da mulher aos desígnios do marido que tudo dirige no seio familiar. Como consequência destes princípios, que, apesar de antigos, continuavam vigentes em Setecentos, «[n]ão somente o marido impõe à esposa o seu nome, o seu domicílio, a sua condição (nobre ou plebeia), não somente ele gere os bens (salvo, teoricamente, os parafernais do regime dotal) e tem plena autoridade sobre os filhos, mas mais ainda a mulher casada é juridicamente uma incapaz.»⁸⁸⁹. Como veremos na segunda parte da dissertação, a literatura popular sublinha esta realidade na qual o homem assume todo o protagonismo, cabendo à mulher um papel subalterno. Apesar de, em alguns folhetos de cordel, se começar a verificar uma mudança de paradigma quanto a este assunto, a ordem familiar tradicional continua dominante, considerando-se que, quando a mulher assume o controlo do marido, a situação é ridiculamente criticada. Ao mesmo tempo, a literatura a que vulgarmente se atribui a

⁸⁸⁸ *Recreação Periodica*, pp. 75-76.

⁸⁸⁹ *A Vida Conjugal no Antigo Regime*, p. 80.

designação de culta começa, no mesmo período, a revelar, ainda que de forma embrionária, posições feministas que, paulatinamente, se impõem e passam a dominar a temática das obras populares.

A bem da verdade, não podemos prosseguir sem antes ressaltarmos que a fraqueza do sexo feminino não corresponde totalmente à realidade. As mulheres não se apresentam submissas ao homem por completo, demonstrando ter poder para, por exemplo, contrariar as intenções dos pais quanto ao casamento. E muitos folhetos de cordel espelham com clareza esta situação, embora timidamente, por vezes. Os exemplos não se ficam por aqui. Observamos a capacidade de as mulheres organizarem com sucesso assembleias e de levarem, de forma subtil, os maridos e namorados a fazer tudo aquilo que querem, para apenas citarmos dois casos.

Neste momento, importa considerar unicamente a visão setecentista acerca do matrimónio⁸⁹⁰. Antes, porém, será necessário abrir um breve parêntesis para referir um fenómeno comum um pouco por toda a Europa e amplamente difundido no nosso país – a celebração dos esponsais antes do casamento – e lembrarmos alguns dados sobre o matrimónio que poderão ajudar a esclarecer reflexões que faremos na segunda parte da dissertação.

A legislação canónica setecentista⁸⁹¹ previa que o casamento se estabelecia a partir do momento em que os jovens «tivessem idade núbil (...) e declarassem recíproca e livremente que se tomavam como cônjuges pronunciando os chamados *verba de praesenti*.»⁸⁹². A instituição religiosa «encorajava que essa declaração fosse feita na igreja, na presença do padre e de testemunhas e com o consentimento dos pais.»⁸⁹³. Porém, «considerava válidos e vinculativos também os casamentos realizados sem qualquer forma de publicidade (ditos aformais ou, mais tarde, clandestinos).»⁸⁹⁴. Assim, «[p]ara alguém se casar segundo a Igreja não era necessário ter-se anteriormente empenhado com uma promessa (*verba de futuro*) nem ter o consentimento dos pais, nem era necessário padre, testemunhas, dote, anéis ou festejos.»⁸⁹⁵.

A realização de esponsais servia apenas um único objetivo dos noivos: assegurar que, no futuro, ambos possam ficar juntos, mesmo contra a vontade dos progenitores. Assim, estas pro-

⁸⁹⁰ Como facilmente se percebe, desde sempre se levantaram vozes a favor e contra o casamento. No entanto, na Europa cristã, a maioria das pessoas via no casamento um objectivo de vida a atingir. Na primeira metade de Setecentos, o Cavaleiro de OLIVEIRA decide apresentar o seu testemunho publicamente e refere:

Já lá vão dez anos que renunciei deveras à estroinice amorosa, entregue de corpo e alma ao afecto conjugal. Só este dispõe do privilégio de moderar o meu gosto pelo estudo que, levado ao excesso, me era nocivo à saúde. Nele deposito as delícias do tempo que me sobra de vida, se Deus, aceitando os meus votos, conservar a esposa, senhora de toda a minha ternura (...). (*O Galante Século XVIII*, pp. 6-7).

⁸⁹¹ Vd. *Constituições do Arcebispado de Lisboa* mandados imprimir por D. Rodrigo da Cunha, ed. de 1737, Liv. I, Tit. XIV, dec. 1.

⁸⁹² *Casa e Família – Habitar, Comer e Vestir na Europa Moderna*, p. 43.

⁸⁹³ *Ibidem*.

⁸⁹⁴ *Ibidem*.

⁸⁹⁵ *Ibidem*.

messas de casamento deveriam ser pautadas pela liberdade dos promitentes que, mutuamente, desejavam unir os seus destinos, sabendo que não poderiam casar com outra pessoa, nem com alguém da sua família. Em termos práticos, os esponsais eram validados na presença de poucas testemunhas com gestos e palavras proferidas pelo casal, mas implicavam certas proibições por parte da Igreja que se mantinham até ao casamento. De entre elas, destaca-se a interdição de coabitação dos noivos. Se não fosse respeitado este princípio e houvesse denúncia, o casal poderia ser excomungado e obrigado ao pagamento de uma multa pecuniária. O objetivo desta pena servia a necessidade de fazer reservar o sexo apenas para o seio da vida conjugal, embora a sua eficácia fosse duvidosa, dado que as prevaricações eram frequentes.

A promessa constituía, pois, a primeira fase de um ritual que culminava nas núpcias, uma vez que, «[a]os olhos da maioria da população, o casamento não era um acontecimento pontual, em virtude do qual se ficava inexoravelmente e, por assim dizer, de repente, marido e mulher.»⁸⁹⁶. E a sua importância era de tal forma considerada que, se o promitente quisesse desistir do que tinha acordado, certamente familiares, membros do clero, ou mesmo a justiça, o obrigariam a casar.

A colocação de um anel no dedo da pessoa amada selava esta espécie de contrato, por exemplo, e ocorria, geralmente, pouco tempo depois da promessa de casamento, quando os nubentes «declaravam reciprocamente tornar-se como marido e mulher»⁸⁹⁷. A forma circular do anel representa a perfeita união dos apaixonados.

A última fase de todo este processo coincide com as núpcias, os festejos que ocorriam quando a esposa passava a viver em casa do marido. A qualidade da celebração dependia da situação financeira das famílias.

No entanto, e contrariamente ao que sucedia em relação ao casamento, os esponsais poderiam ser dissolvidos, na medida em que, juridicamente, não tinham qualquer valor, embora, para a Igreja, existisse uma obrigação de cariz moral para que estes fossem cumpridos⁸⁹⁸. Salvar-

⁸⁹⁶ Idem, p. 40.

⁸⁹⁷ Idem, p. 41.

⁸⁹⁸ Citando Francisco GIL, a historiadora Maria da Conceição Meireles PEREIRA refere-se às causas previstas na época para a anulação dos esponsais, para além da que decorria da dissolução por mútuo acordo de ambas as partes:

[D]issensus, crimen, fuga, tempus, ordo, secunda, morbus, afinis, vox publica: cumque reclamant. Por crimen entende-se o da fornicção ou heresia, ou outro que cause infâmia; fuga é quando um dos esposos se ausenta sem licença do outro, conforme o local e duração da ausência; tempus é quando passa o tempo estabelecido no termo de esponsais para a contracção do matrimónio; por ordo entende-se ordem sacra ou voto de castidade ou de religião; secunda é quando um dos esposados casa com outra pessoa; morbus é quando sobreveem alguma doença ou mudança grave; affinis é quando entre os esposos sobreveem algum impedimento matrimonial como afinidade, parentesco espiritual, etc.; vox publica cumque reclamant quando ha alguma fama publica e se reclamam os esponsaes nomeadamente quando se contraíram antes da puberdade. (Francisco GIL, *Estudo Curioso. Livro de Theologia Moral*, Lisboa, 1734, *apud* Maria da Conceição Meireles PEREIRA, *Casamento e Sociedade na 2.ª Metade do séc. XVIII – O Exemplo da Paróquia do Socorro*, Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1987, p. 159).

dava-se, porém, que a dissolução de tal contrato poderia acarretar consequências penosas para quem o denunciava, implicando, nos casos mais radicais, a prisão.

Uma vez que o casamento setecentista era caracterizado pela sua indissolubilidade, tornavam-se necessários bastantes cuidados no sentido de se garantir o melhor cônjuge para os jovens que aspiravam ao casamento. Assim se compreendem os esforços das autoridades no sentido de fazer sujeitar a escolha dos noivos à eleição dos pais ou seus representantes, tornando nulos os esponsais contraídos à margem das suas vontades⁸⁹⁹. De facto, esta questão da vontade dos pais na escolha para os seus filhos do companheiro mais vantajoso fez correr rios de tinta ao longo da centúria de Setecentos, quando se considerava o matrimónio um «[n]egócio, união conveniente: o casamento é coisa demasiado séria para resultar de uma escolha pessoal.»⁹⁰⁰. Vistas assim as coisas, a última palavra na escolha do cônjuge competiria aos pais. Por falta de tempo – ou de habilidade – era frequente o recurso, por parte dos progenitores, aos préstimos de amigos ou parentes que, exercendo as funções de casamenteiros, tratavam de todo o *negócio*.

A filosofia iluminista pretende, a todo o custo, encontrar justificações para o estabelecimento de desigualdades entre os dois sexos quanto ao casamento. Assim se concebia a ideia segundo a qual um matrimónio só poderia perdurar se um dos elementos do casal assumisse uma posição superior relativamente ao outro. A democracia em questões matrimoniais não resultaria. No entanto, sabemos que o casamento deveria ser efetivado a partir de um contrato voluntário (pelo menos, é por isso que se batem os nubentes da segunda metade do século XVIII), o que contrasta com o que anteriormente afirmámos. Assim se compreende que este contrato seja voluntário, é certo, mas fundado nos princípios da servidão, tão avessos aos preceitos iluministas, o que não deixa de ser curioso.

Com a Reforma protestante a considerar que o casamento não é um sacramento, como vimos, a Igreja católica viu-se obrigada a estabelecer um conjunto bastante rígido de normas a que o matrimónio deveria obedecer, sob pena de perder o controlo da sociedade no que a este assunto diz respeito. O já citado Concílio de Trento pretendeu, face a tantas mudanças, «impor uma definição certa e unitária de casamento. Ao fazê-lo, deve confrontar-se, evidentemente, com pessoas que têm as suas tradições e convicções e nem sempre consegue desarraigá-las de modo

⁸⁹⁹ Cf. a obra de Bartolomeu Coelho Neves REBELO intitulada *Discurso sobre a Inutilidade dos Esponsaes dos Filhos Celebrados sem Consentimento dos Pais; em que se mostra ser elle de Direito Divino, Natural, das Gentes, Canonico, Patrio, e Civil de todos os Povos da Europa. E se mostra offensiva de todos estes Direitos a doutrina dos Jezuitas, que propunhaõ huma illimitada liberdade a este respeito, alleverando serem indignas de se observarem as Leis dos Principes Catholicos, que determinaõ esta necessidade. Dedicado ao Il.mo e Ex.mo Senhor Marquez de Pombal, Conde de Oeyras, Senhor das Vendas Novas, do Conselho de Sua Magestade (sic) Fidelissima, e Seu Primeiro Ministro de Estado, &c. &c. &c. Por Bartholomeu Coelho Neves Rebello, Bacharel formado em Canones, Advogado nos Aditorios da Corte, Caza da Supplicação, Curia Patriarcal, e Legacia, Lisboa, Na Off. De Francisco Sabino dos Santos, M.DCC.LXXIII, Com licença da Real Meza Cenforia.*

⁹⁰⁰ *A Vida Conjugal no Antigo Regime*, p. 30.

rápido e completo. Também as autoridades seculares, aliás, estão interessadas em manter um certo controlo na matéria.»⁹⁰¹.

No campo da literatura, o modelo de uma certa liberdade sexual que marca toda a Idade Moderna é Don Juan, que representa a libertinagem e devassidão, amada e repudiada ao mesmo tempo, o que constitui uma das marcas do período. Embora a presença de Don Juan em Portugal esteja envolta numa certa polémica⁹⁰², o certo é que, sobretudo a partir da segunda metade do século XVIII, foram produzidas entre nós muitas obras sobre o tema, assistindo-se também à circulação de traduções que o veiculam. Mesmo os folhetos de cordel que analisaremos adiante testemunham esta realidade, sobretudo os que decorrem de adaptações das peças de Molière a que já nos referimos anteriormente. Foram precisamente estes textos os responsáveis pela maior difusão do tema em Portugal junto do grande público.

A negação, por parte de alguns estudiosos, da existência de um Don Juan português poderá ter a ver com o facto de esta personagem, ao contrário do que aqueles julgam ter sofrido uma adaptação à realidade nacional setecentista. Trata-se, pois, não de um sucedâneo, mas sim de um prolongamento da figura original, com as limitações e, por que não dizê-lo, qualidades próprias de uma recriação portuguesa.

Interessar-nos-á, neste contexto, o Don Juan nacional a quem foi retirada a libertinagem irrefreável original, impossível de admitir por cá, num país dominado por uma religiosidade que exaltava o autodomínio.

A figura de Don Juan encontrou no teatro o terreno propício à sua propagação no nosso país. A dupla função do espetáculo teatral – a distração e a instrução pela moralização – obrigou a várias adaptações a partir da obra de Molière, por forma a tornar a sedutora personagem aceitável aos olhos da censura. É evidente que muito do interesse da personagem, moldada com mestria pelo dramaturgo gaulês, que também tivera, um século antes, necessidade de a alterar em relação ao modelo original de origem espanhola⁹⁰³ datado do século XVII, se perdeu, fruto de profundas modificações e mutilações importantes que a tornaram menos libertina e, consequentemente, menos polémica, ao condenar os *vulgares apetites*. Apesar da relação pouco ortodoxa que mantém com as mulheres, exibindo uma forma de vida pautada pela liberdade e pelo pecado, o seu arrependimento final, potenciado pelo temor a Deus, e a entrega a uma única mulher por quem se apaixona verdadeiramente fá-lo granjear a preferência do público admirador de finais felizes que

⁹⁰¹ *Casa e Família – Habitar, Comer e Vestir na Europa Moderna*, p. 47.

⁹⁰² Por julgarmos afastar-se dos objetivos que traçamos para a presente dissertação, não desenvolveremos este assunto.

⁹⁰³ António Coimbra MARTINS refere-se às origens de Don Juan, citando os estudos de Laureano CARREIRA:

M. Laureano Carreira Martins défendait à l'École Pratique des Hautes Études, à Paris, une thèse sur une adaptation de *Dom Juan*, jouée au Portugal en 1771. On y apprend que ce fut grâce à Molière que le héros légendaire, pourtant né en Espagne, penetra au pays de Camões. (*Molière en Portugais*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1974, p. 577).

o toma por um exemplo a seguir. Urbano Tavares Rodrigues explica esta relação do homem português com a figura de Don Juan, nem sempre amistosa:

Existe, todavia, uma forma de donjuanismo português (...) entre a leviandade erótica e o orgulho sexual do latino, por um lado, e por outro a idealização da mulher, o gosto lusitano da doce submissão e adoração, que caracteriza o nosso lirismo matriarcal e em grande parte mariânico.⁹⁰⁴

Mais adiante, acrescenta:

É tradicionalmente célebre a índole amorosa do português, amador nato. Porém, a esse instinto amoroso, em muitos casos passional, aliam-se a ternura e a piedade. Menos forte do que na alma espanhola é na portuguesa o sentimento do pecado em si, porém mais vivo o do pecado contra os outros. E já essa condição se opõe no Ocidente da Península ao triunfo de D. Juan. (...) O D. Juan autêntico repugna à sensibilidade portuguesa.⁹⁰⁵

Devem ser referidas, ainda neste contexto, duas personalidades que, não pertencendo ao mundo da ficção, influenciaram tanto a literatura como a cultura europeias: Casanova, defensor da total liberdade de comportamento, e Sade, que levou ao extremo as relações sexuais entre os indivíduos.

Giacomo Casanova de Seingalt nasceu em Veneza, em 1725, e ficou célebre pelas suas muitas aventuras de cariz amoroso. Ombreando com Paris, a cidade italiana chamava a si «o título de “capital dos prazeres e do espírito”». ⁹⁰⁶ Foi neste contexto que Casanova viveu os primeiros anos da sua vida,

[n]uma cidade em perpétuo movimento, dedicada aos prazeres e aos jogos, empenhada no triunfo do espírito e no dos sentidos. Uma cidade de espetáculo onde a aparência é, justamente, a regra do jogo – como testemunha o uso da máscara que transforma a rua em teatro e os Venezianos em atores da sua própria vida.⁹⁰⁷

Apesar de não serem muitas as informações que de Casanova nos chegaram, a verdade é que a sua fama marcou de forma indelével a história cultural mundial, que se apropriou de uma personagem que «[a]ma, cobiça tudo, e, depois de se ter servido de tudo, sabe tudo largar. As mulheres e as raparigas solteiras – especialmente estas – estão na sua cabeça.» ⁹⁰⁸ De entre as suas características, salienta-se, pois, o carácter sedutor e aventureiro, se bem que a fama de libertino amante de um número infindável de mulheres tenha resultado de uma espécie de lenda que

⁹⁰⁴ Urbano Tavares RODRIGUES, *O Mito de D. Juan e Outros Ensaios de Escrever*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2005, p. 20.

⁹⁰⁵ *Ibidem*.

⁹⁰⁶ *A Mulher no Tempo de Casanova*, p.13.

⁹⁰⁷ *Idem*, p. 31.

⁹⁰⁸ *Idem*, p. 37.

em torno da sua figura se formou, alimentada pela produção literária que a elegeu como tema central.

É, de facto, a libertinagem desta figura que vai influenciar algumas personagens que povoam os folhetos de cordel que nos comprometemos a analisar mais adiante. Descobriremos, deste modo, homens que tratam o sexo feminino com inteligência e prazer, muitas vezes aconselhados pelos criados, cuja argúcia permite descobrir a beleza das mulheres e os desejos que as impelem a procurar, com insistência, o homem da sua vida.

Tal como aconteceu com Casanova, a beleza feminina é a arma usada para fascinar o homem, por muito experiente que este seja nas relações com o sexo oposto. A alegria de viver que parece resultar de uma exploração consciente da sensualidade encontrará, com o Romantismo, um terreno fértil para a sua propagação.

No que diz respeito a Donatien Alphonse François de Sade, o Marquês de Sade, nascido em 1740, em Paris, convirá salientar que o cerne da sua obra tem a ver com a descrição dos costumes da sociedade francesa, considerados por muitos como depravados. Oriundo de uma família aristocrática, teve uma vida opulenta, toldada, porém, pelos processos contra ele movidos, alguns dos quais o conduziram à cadeia. As suas práticas libertinas eram do conhecimento geral e resultavam da visão de um mundo dominado pelo sexo no qual a libido e a violência parecem inseparáveis.

Defensor de uma filosofia pessimista, céptico relativamente aos ideais do Iluminismo, Sade deixou a sua marca na produção literária e filosófica, ao defender a liberdade de costumes como única forma de se conseguirem relações sociais verdadeiramente autênticas. Considerado por muitos um monstro pelas ideias que preconizava e visto por outros como um defensor da liberdade sexual, Sade parece não ter influenciado diretamente os autores dos folhetos de cordel que analisámos, ao contrário de Casanova e, sobretudo, Don Juan⁹⁰⁹.

Na passagem do século XVIII para o século XIX, de acordo com as investigações de João Pedro Ferro, «a taxa bruta de nupcialidade portuguesa oscilava entre 4,7‰ (Barcelos) e 11,2‰ (Avis), embora os valores normalmente se situassem entre os 6 e os 8‰.»⁹¹⁰. Este historiador refere ainda que os casamentos eram mais frequentes no interior e no Sul do país e acrescenta que o número de homens e mulheres solteiros era elevado (24% para eles e 30% para elas), apesar de a opção pelo celibato não ser bem aceite, como veremos aquando da análise dos folhetos de cordel. O mesmo autor elenca as causas que concorrem para esta situação: «a presença de

⁹⁰⁹ Para um estudo mais aprofundado sobre Sade, Cf. Fernando GUERREIRO, *Monstros Felizes – La Fontaine, Diderot, Sade, Marat*, Lisboa, Edições Colibri, 2000, e Octavio PAZ, *Mais do que Erótico: Sade*, Lisboa, Difel, 2001.

⁹¹⁰ João Pedro FERRO, *A População Portuguesa no Final do Antigo Regime (1750 – 1815)*, Lisboa, Editorial Presença, 1995, p. 56.

guarnições militares, a emigração, a existência desproporcionada de comunidades religiosas ou até a vida nas grandes cidades.»⁹¹¹.

No que diz respeito à idade média dos nubentes, a realidade mostra que os portugueses casavam muito tarde: tanto os homens como as mulheres contraíam matrimónio por volta dos 30 anos, o que correspondia ao modelo de casamento praticado na Europa Ocidental. Parece assim estar justificado o enlace tardio, bem como a percentagem de solteiros no nosso país, uma vez que o casamento implicava um novo lar, o que exigia alguma disponibilidade financeira, que nem sempre existia.

Voltemos à visão sobre o casamento no que diz respeito ao período em estudo. Como vimos anteriormente, ela é condicionada pela conceção cristã que entende o casamento como uma cerimónia, única manifestação de amor assumida publicamente e perante Deus de uma união igualmente singular, à semelhança do amor que Cristo nutre pela Sua Igreja. No mesmo sentido, torna-se importante o postulado que prevê que o casamento seja indissolúvel. Um pouco por toda a Europa, defendia-se que a autoridade paterna deveria ser contemplada aquando da escolha do noivo, sobretudo no que toca ao enlace de menores oriundos da Nobreza. Em Portugal, durante a vigência do regime pombalino, assistimos a uma tendência semelhante à verificada na Europa católica, defendendo acerrimamente a autoridade dos pais em questões matrimoniais. Chega-se ao ponto de considerar libertinas as disposições do *Concílio de Trento* (de 1563) defendidas por muitos. Resumidamente, o que se pretendia era «impor o explícito consentimento dos nubentes»⁹¹², tendo como consequência imediata a inibição do «controlo parental sobre uma dimensão essencial da política das famílias.»⁹¹³. A aversão ao livre casamento era tal que, em 1775, se publicam leis como a que é referida por Nuno Gonçalo Monteiro no artigo acima citado⁹¹⁴. O legislador não foi complacente com todos os indivíduos «que com *promessas viciosas, e nulas na sua própria origem* atentavam contra os invioláveis direitos do pátrio poder, passando-se a celebração dos mesmos Matrimónios, sem para eles serem ouvidos os pais, parentes ou Tutores.»⁹¹⁵.

Em sentido oposto, começavam a ganhar forma os apelos, sobretudo por parte das autoridades eclesiásticas, à necessidade de os noivos terem em conta a sua vocação para o casamento, uma vez que muitos jovens eram *empurrados* pelos pais para um futuro avesso às suas aspirações. Acreditava-se, por isso, que a falta de vocação poderia explicar grande parte dos chamados

⁹¹¹ *Ibidem*.

⁹¹² Nuno Gonçalo MONTEIRO, «Casa, casamento e nome: fragmentos sobre relações familiares e indivíduos», in *História da Vida Privada em Portugal*, p. 132.

⁹¹³ *Ibidem*.

⁹¹⁴ *Ibidem*. O autor refere-se, no seu texto, a leis sobre «aliciação, sedução e corrupção de filhos-família de ambos os sexos».

⁹¹⁵ *Ibidem*.

maus casamentos. Esta nova forma de pensar o futuro da família constitui uma verdadeira revolução nos costumes do Portugal de Setecentos, na medida em que se abre a porta para a união matrimonial fundada no amor.

Todas as preocupações relativas ao casamento, tanto no que diz respeito à intervenção do poder pátrio como em relação à livre escolha dos noivos norteadas pelo amor, são a prova da extrema importância que o matrimónio detinha como base da sociedade que urgia preservar. Atento a esta realidade, o governo do Marquês de Pombal faz publicar, em 1771, uma de várias leis⁹¹⁶ em que se proibia a publicação de banhos por parte das autoridades religiosas sem haver a certeza de que os pais dos noivos consentiam na sua união. Para os infratores estavam previstas várias penas, sendo as mais frequentes o degredo para as galés ou para Angola. No reinado de D. Maria continua esta tendência, impondo-se uma escritura pública para a validação dos esponsais⁹¹⁷. Para além disso, estabelece-se como idade mínima para celebrar os esponsais sem o consentimento paterno os 25 anos. No entanto, a rainha deixa em aberto a possibilidade de, em certas circunstâncias, os filhos poderem socorrer-se da Mesa do Desembargo do Paço ou dos Corregedores ou Provedores das Comarcas a fim de se casarem sem a autorização paterna. A este assunto voltaremos quando procedermos, na segunda parte, à análise dos folhetos de cordel.

Convirá ressaltar, mais uma vez, a ideia de que o casamento não é unicamente a união de duas pessoas, mas a de duas famílias, que, por vezes, contrariamente à tradição, são completamente diferentes⁹¹⁸. Neste sentido, as alianças individuais só são efetivamente possíveis quando outros interesses – considerados superiores aos individuais (amor ou *afeição conjugal*) – não estão em causa. Assim, as uniões individuais ficavam reservadas para as obras literárias que aproveitavam esta situação ideal para comporem os seus enredos.

Apesar de, no início do século XVII, o risco de *mésalliance* ser reduzido, as mudanças profundas que, a nível social, se irão operar na Europa Seiscentista, provocarão uma alteração signi-

⁹¹⁶ A lei a que nos referimos é citada por João Pedro RIBEIRO na obra *Índice Cronológico – Remissivo da Legislação Portuguesa posterior à publicação do Código Filippino*, 2.º vol., Lisboa, Typographia da Academia Real das Sciencias de Lisboa, 1805, p. 92.

⁹¹⁷ Esta situação é retratada nos folhetos de cordel que reunimos. Por exemplo, no folheto intitulado *Tristes Lamentações das mays Embusteiras, Amargo Pranto das Moças Plebeas, e Garotas*, de 1786, na p. 10, as personagens referem-se à obrigatoriedade de oficializar os esponsais através da assinatura de um documento por parte das testemunhas e de um tabelião:

Faneca. Já se não podem obrigar os homens a casar, e já não valem escritos de casamento, se não assignados pelo Jancristão (*sic*) da Freguezia, com testemunhas, que não sei se são os clérigos, ou os Irmãos do Senhor.

Viz. Á (*sic*) maior chorriho de asneiras! Senhora, que diz? Assignadas pelo Tabalião, e com testemunhas.

Fanec. Tudo he o mesmo, o calo he não valerem os escritos de casamento, nem invenções.

Viz. Que he isso de invenções; diga espólaes?

Fanec. Tudo he o mesmo.

⁹¹⁸ Jean-Claude BOLOGNE designa os dois tipos de casamento que ocorriam no século XVIII – *aliança* e *mésalliance* – considerando esta última designação como sinónimo de «aliança desigual» ou «aliança inadequada ou desequilibrada» (*História do Casamento no Ocidente*, p. 217), o caso da situação que acima referimos.

ficativa da situação na centúria seguinte. A repentina ascensão da burguesia, associada aos cada vez mais frequentes problemas financeiros da pequena nobreza, ameaçará as alianças que se estabeleciam, até então, entre as classes dominantes. Entre aquelas classes irão celebrar-se uniões de forma a garantir aos primeiros um título e, aos segundos, dinheiro. Porém, durante todo o século XVII, não há referências ao amor como força impulsionadora do casamento.

A dificuldade em garantir casamentos *rentáveis* levou à venda de cargos administrativos ou honoríficos aos particulares que detinham algum poder de compra. Apesar de só serem transacionados os mais modestos, esta situação favoreceu a prática de *mésalliances*.

A compra de títulos, por um lado, e o desenvolvimento da vida cortesã, que implicava gastos mais elevados, por outro, teve como consequência mais visível a suavização das diferenças entre a burguesia e a nobreza. No entanto, para evitar a situação, a alta aristocracia recorre a um velho princípio que consistia em consagrar a Deus alguns filhos e casar o menor número de filhas possível, a fim de que a riqueza da família não se dividisse, dissipando aquilo que levava gerações a reunir. Este problema afigurava-se bastante difícil de resolver, sobretudo porque, numa época em que se proibia a contraceção, as famílias eram geralmente numerosas. E se a prole fosse, na sua maioria, composta por raparigas, a situação tornava-se pior, pois era necessário *vender* o seu dote. A solução era, pois, deixar «que as raparigas envelheçam sem que se lhes encontre marido»⁹¹⁹ e condená-las à infelicidade, agravada pela solidão de um convento para onde eram, regra geral, enviadas pelos progenitores. Deste modo, «o casamento e o celibato eram escolhas estratégicas, cautelosamente decididas, visando a perpetuação e acrescentamento das casas.»⁹²⁰. Assim se justifica o facto de as mulheres aristocratas e mesmo aquelas que pertenciam à classe média casarem menos que as operárias. Os dotes exigidos eram cada vez mais onerosos, mesmo para as famílias mais abastadas, pelo que os pais optavam por casar apenas uma ou duas filhas. Impossível de contornar, a questão do dote influenciava grandemente os casamentos que se realizavam em Setecentos e os folhetos de cordel espelham esta realidade, como veremos. Identificando as suas origens no Direito Romano, o dote pode ser, na perspetiva de Isabel dos Guimarães Sanches e Sá e Maria Eugénia Matos Fernandes, definido do seguinte modo:

(...) chama-se «dote» àqueles bens que os pais da noiva, ou esta própria, ou ainda outrem por conta dela, destinam a sustentar as despesas do casal que se constitui. Frequentemente confundido com «arras», termo de significado diferente (...), o dote identifica o conjunto de bens que são doados à noiva, caracterizando-se, essencialmente, pelo seu teor de inalienabilidade e incomunicabilidade com os bens do marido e por ser regulado pelas leis dos dotes.⁹²¹

⁹¹⁹ Idem, p. 225.

⁹²⁰ «Casa, casamento e nome: fragmentos sobre relações familiares e indivíduos», in *História da Vida Privada em Portugal*, p. 137.

⁹²¹ Isabel Cristina dos Guimarães Sanches e Sá e Maria Eugénia Matos FERNANDES, «A mulher e a estruturação do património familiar – um estudo sobre dotes de casamento», in *A Mulher na Sociedade Portuguesa – Visão Histórica e Perspetivas Actuais*, p. 92.

A oficialização do dote ocorria aquando da realização de «uma escritura antenupcial, pública, cujas linhas de força são os bens constitutivos do dote e que o constitui.»⁹²².

Dada a importância do dote, como vimos, a principal preocupação de pais e tutores das jovens solteiras radicava na preservação da endogamia aos níveis social e profissional⁹²³ que «parece ser a regra, quer nos campos, quer no perímetro urbano.»⁹²⁴. No entanto, quanto mais abastadas fossem as famílias, maiores seriam os cuidados no que à escolha do cônjuge dizia respeito, a fim de se evitar a delapidação patrimonial. Neste contexto, a mulher não sai propriamente beneficiada, pois «parece ser um bem de troca fundamental que pode eventualmente fazer movimentar avultados bens aquando do casamento.»⁹²⁵. Fiéis à realidade parecem ser os folhetos de cordel que conseguimos reunir, os quais nos apresentam pais, irmãos, tios e tutores bastante preocupados com o futuro das jovens raparigas, desejando para elas o casamento mais conveniente e impondo, na maior parte das vezes, a sua vontade. O desrespeito pela vontade daqueles poderá ter consequências perniciosas, mesmo quando a mulher era maior de idade: o dote a receber seria muito reduzido e, em alguns casos, anulado. Apesar de tudo, muitas eram as mulheres que ousavam desobedecer em nome do amor. A este assunto voltaremos na segunda parte da dissertação.

Apesar de tudo, as *mésalliances* tornam-se prática comum, uma vez que o que se pretende é, de facto, procurar dilatar o prestígio ou a riqueza de uma família. Não podemos esquecer que os contratos de casamento eram tidos como um dos mais importantes negócios para uma família. Uma rapariga que casava teria de levar consigo os recursos suficientes para garantir o seu futuro, mas procurava, igualmente, através da união de duas famílias, melhorar o estatuto social dos seus próprios familiares. Estes são unicamente casamentos «nos quais não se consulta mais nenhuma divindade que não seja o dinheiro, que proporciona todos os oráculos e a quem os pais sacrificam a felicidade dos seus filhos.»⁹²⁶. Assim, no período que aqui nos interessa, a principal razão para se proibir os casamentos desiguais tinha a ver com «a diferença da *qualidade de nascimento*, ou

⁹²² *Ibidem*.

⁹²³ François LEBRUN refere-se a este fenómeno como «homogamia socio-profissional» (*A Vida Conjugal no Antigo Regime*, p. 31). Na mesma obra, alerta para a existência de uma «endogamia geográfica [que] desempenha, pelo menos no campo, um papel essencial. Escolhe-se geralmente o cônjuge na própria paróquia ou, pelo menos, numa ou outra das paróquias limítrofes ou muito vizinhas (...)» (Idem, pp. 34-35). E conclui que «[a] consanguinidade é uma consequência possível de uma tal endogamia geográfica, agravada eventualmente pela endogamia social.» (Idem, p. 35).

⁹²⁴ «A mulher e a estruturação do património familiar – um estudo sobre dotes de casamento», in *A Mulher na Sociedade Portuguesa – Visão Histórica e Perspetivas Actuais*, p. 99.

⁹²⁵ *Ibidem*.

⁹²⁶ Abade Jacques-Paul MIGNE, «Sur le mariage», in *Collection des Orateurs Sacrés*, Paris, Imprimerie Catholique du Petit-Montrouge, 1844-1855, p. 36 (citado por Jean-Claude BOLOGNE, na obra *História do Casamento no Ocidente*).

seja, de grau de nobreza, acompanhada ou não de desigualdade na fortuna (...)»⁹²⁷. Para os homens nobres, era possível, no século que detém a nossa atenção, casar com uma mulher do povo ainda que rica. No entanto, para as aristocratas, essa possibilidade não existia, pois desonraria a família a que pertenciam, uma vez que, pelo casamento, a mulher adotava a posição social do marido. É evidente que, nas camadas mais baixas da população, a questão do dote não se colocava. Uma vez que nenhum dos esposos possuía bens, pouco ou nada havia a perder, ou a ganhar, com a união matrimonial.

Deste modo se compreende que a maioria dos casamentos celebrados ao longo do século XVIII tenha procurado manter o equilíbrio no que diz respeito ao estatuto socioprofissional dos noivos. A situação descrita era observada tanto junto das classes mais poderosas como das humildes. Por exemplo, um estudo realizado por Maria da Conceição Meireles Pereira, no âmbito do seu Mestrado em História Moderna, revela-nos que, na Paróquia do Socorro, na capital do nosso país, ao longo da segunda metade de Setecentos, «as criadas e moças de servir casam quase sistematicamente com homens de igual condição ancilar, por vezes até servindo na mesma casa.»⁹²⁸. De facto, é esta a realidade espelhada nos folhetos que trataremos adiante: as criadas casam, regra geral, com os criados dos pretendentes das amas daquelas. Só assim era possível manter uma ordem social cujas regras são acatadas por quase todos, como veremos de seguida.

Importa, portanto, a igualdade de condições para que a felicidade do casal se concretize. E qual será o papel do amor em todo este processo? A ideia em voga é a de que uma boa aliança não pode ser baseada na paixão, mas no uso pleno da razão⁹²⁹. O teatro setecentista, porém, revela precisamente o inverso. Apesar de ser apenas permitido o casamento de burgueses com burgueses, de criados com criados, as discussões no seio familiar eram constantes, fazendo crer que, sem essa discórdia, não era possível o avanço da ação nas peças. Então, para além das fortunas, será necessária outra condição para a felicidade conjugal: trata-se de uma questão de valores, que devem ser equivalentes entre o marido e a mulher. No fundo, devem ter os mesmos interesses. Face ao exposto, podemos encontrar dois tipos distintos de *mésalliance* que intervêm diretamente no desentendimento do casal: a *mésalliance* social (quando apenas os bens «se casam») e a *mésalliance* intelectual. Aliás, cria-se, na época, que apenas a igualdade serve para garantir o

⁹²⁷ «Casa, casamento e nome: fragmentos sobre relações familiares e indivíduos», in *História da Vida Privada em Portugal*, p. 150.

⁹²⁸ *Casamento e Sociedade na 2.ª Metade do séc. XVIII – O Exemplo da Paróquia do Socorro*, p. 37.

⁹²⁹ O Cavaleiro de OLIVEIRA é completamente avesso a esta ideia, advogando que, [q]uanto a namoradores gananciosos e àqueles para que o móbil da galantaria está no interesse, sabido é que não são escravos do amor mas do dinheiro.

O amor?!

Il n'est pas comme Mars; il ne fait point de course; Vénus qui frappe au cœur ne coupe point la bourse. (*O Galante Século XVIII*, p. 16).

amor. Estranho amor esse, mas o único possível⁹³⁰. Os folhetos de cordel que iremos analisar na segunda parte da dissertação espelham esta realidade. O amor parece nada ter a ver com o casamento, pois «(...) ha muito tempo que o amor, e o matrimonio andão em divorcio, e que juráráo não andarem juntos (...).»⁹³¹.

Assim, a solução mais acertada, pensava-se, era utilizar o casamento para unir fortunas, para que todos fiquem a ganhar. Aliás, a Igreja defendia, em Setecentos, que o casamento deveria ser realizado a contento de todos os intervenientes no processo: noivos e respetiva família, sobretudo os pais, a quem – como vimos – competiria autorizar tal enlace. Acreditavam as autoridades eclesiásticas que o amor poderia surgir depois do enlace matrimonial, com a convivência do casal. Assim, aquele sentimento era visto não como a causa do casamento, mas uma das suas consequências. Aliás, o casamento deveria ser realizado para suavizar os achaques da velhice, para garantir descendência, para, finalmente, satisfazer os apetites sexuais que, de outra forma, teriam de ser consumados com recurso a uniões ilícitas.

No final do século XVIII, porém, as uniões fundadas no amor começam, como vimos, a ser uma realidade, afastando-se cada vez mais dos interesses económicos que as motivavam até então.

Quando a igualdade não era respeitada, observavam-se situações semelhantes àquelas que o padre Daniel referia:

Quando um grande senhor casa com uma pessoa de baixa extracção, mais cedo ou mais tarde há-de desprezá-la, e, depois de sua morte, a mulher será rejeitada pelos próprios filhos.⁹³²

As desigualdades, provocadas pelo dinheiro ou por amor, eram tidas como um perigo social ao qual todos devem estar atentos. Assim se compreende a conclusão a que chega Jean-Claude Bologne, quando afirma estar

fora de questão deixar os criados intriguistas ou as criadas astutas desencaminhar os adolescentes de boas famílias e, sob a capa do amor, quebrar a correcta transmissão das heranças no interior de uma classe dominante.⁹³³

⁹³⁰ Só à luz do que foi dito se pode compreender as afirmações de Julien LORIENT, na passagem do século XVII para o XVIII:

Não é mesmo conveniente que haja uma grande desigualdade de nascimento entre as partes, porque as que são mais bem providas das vantagens da fortuna desprezam geralmente as que o são menos. É por isso que não só os padres da igreja, mas também os próprios pagãos se persuadiram que, para tornar um casamento feliz, era preciso que fosse contraído entre duas pessoas quase iguais. («Des devoirs des personnes qui se marient», in Jacques-Paul MIGNE, *Collection des Orateurs Sacrés*, Paris, Imprimerie Catholique du Petit-Montrouge, 1844-1855, p. 39, *apud História do Casamento no Ocidente*, p. 229).

⁹³¹ Novo, e Divertido Entremez Intitulado Os Tres Casamentos Gostozos, p. 4.

⁹³² DANIEL, «Conférences sur les sacrements», in *Collection des Orateurs Sacrés*, p. 48, *apud História do Casamento no Ocidente*, p. 229.

⁹³³ *História do Casamento no Ocidente*, p. 230.

É interessante notar que os folhetos de cordel setecentistas fazem passar a mensagem contrária: são os criados que, à sua maneira, tentam influenciar os amos a casar por amor, pois dessa união resultará não só a felicidade dos patrões como o seu próprio bem-estar, uma vez que o casamento da criadagem dependia do dote que os seus amos concediam a quem os acompanhava no dia-a-dia. Veja-se o que acontece no *Novo, e Divertido Entremez Intitulado A Astucia das Criadas para o Cazamento das Amas* (1793). Narciza está irritada com o pai por este a obrigar a um casamento indesejado:

Eu eſtou preplexo (*sic*): meu Pai querer-me cazar ſem ſaber a minha vontade, he querer violentar o eſtado; quando os Pais devem concorrer para a boa felicidade dos filhos, e não querer ſacrificallos (*sic*) a hum conſorcio aborrecido.⁹³⁴

Por isso, Jacinta, a criada, diz-lhe:

Senhora, não lhe de iſſo cuidado; porque ſe for ſerto (*sic*), eu tambem farei da minha parte tudo o que poder a ſeu relpeito; pois para iſto tenho aſtucias (...).⁹³⁵

Várias leis são publicadas a fim de evitar as *mésalliances* e muitos casos terminam na barra dos tribunais. Há necessidade de evitar, a todo o custo, que os ambiciosos usem a sua sedução para ascender socialmente. Para evitar toda esta situação, combinavam-se casamentos quando os noivos eram ainda crianças, o que acontecia frequentemente, sobretudo no seio das classes mais elevadas, e exercia-se uma vigilância muito apertada sobre os nubentes⁹³⁶. Resumidamente, o matrimónio

começa a ser definido como um contrato, um acto racional destinado a assegurar o bom funcionamento da sociedade civil e a conservação das fortunas no seu estado inicial: (...) Pede-se ao próprio amor, essa paixão devoradora que acabou por ser analisada como uma doença, que se submeta à razão.⁹³⁷

O contrato de casamento é, assim, de acordo com C. J. Ferrière, «o acto mais importante de todos os que se fazem entre os homens, pois serve de fundamento à vida civil, à tranquilidade das famílias e ao bem do Estado.»⁹³⁸. Daqui se depreende que o contrato de casamento é bastante importante no século XVIII e o responsável pela acumulação de grandes fortunas, agravando cada

⁹³⁴ *Novo, e Divertido Entremez Intitulado A Astucia das Criadas para o Cazamento das Amas*, p. 3.

⁹³⁵ *Ibidem*.

⁹³⁶ Nos folhetos de cordel recolhidos, é frequente o controlo dos pais da futura noiva a fim de evitar os ataques de pretendentes.

⁹³⁷ *História do Casamento no Ocidente*, p. 233.

⁹³⁸ *Apud* Jacques LELIEVRE, *La Pratique des Contrats de Mariage chez les Notaires au Châtelet de Paris de 1769 à 1804*, Paris, Ed. Cujas, 1959, p. 13 (citado por Jean-Claude Bologne, *História do Casamento no Ocidente*, p. 234).

vez mais as desigualdades entre ricos e pobres, e só mesmo a *mésalliance* contribui para evitar que o fosso se cave mais. Evitando as questões que o Direito prescreve face às convenções matrimoniais, importantes, mas não fundamentais para o estudo que nos move, centremos a nossa atenção nos reflexos literários que a vulgarização dos contratos de casamento operou em Setecentos, mormente no que diz respeito à literatura de cordel. Surgem, primeiramente em França e depois um pouco por toda a Europa Ocidental, textos⁹³⁹ que versavam os contratos de casamento e respetivas implicações pessoais e, sobretudo, sociais, a que não faltam elementos de cariz licencioso, associados a uma crítica feroz à mulher e ao casamento. É o caso, em Portugal, do *Novo Entremez Intitulado O Esganarello, ou O Casamento por Força* (1792), em que se considera o casamento como uma cadeia, e do *Novo, e Gracioso Entremez Intitulado Empertinencias que as Mulheres Tem com os Pobres Maridos* (1790), em que se tratam os malefícios do casamento e o mau feitio das mulheres, que subjugam os maridos aos seus caprichos.

As alianças matrimoniais, favoráveis à preservação das fortunas familiares, tiveram como consequência uma reação negativa por parte dos jovens, que não se conformavam com uma união sem amor, reagindo contra os casamentos combinados pelos pais. De facto, um contrato de casamento «marcava, para a jovem, a passagem da tutela paterna para a dependência do marido.»⁹⁴⁰. Os que acabavam por ceder às exigências dos progenitores levavam vidas muito tristes⁹⁴¹ e muitos casamentos, ou não eram consumados, ou terminavam em adultério e mesmo em divórcio. Existem mesmo casos em que o marido recorre ao tribunal para que este o «dispense» da companhia da sua mulher, que o repelia constantemente; confrontada com os termos *marido* e *casamento*, «é tomada por contorções e tremores frenéticos, ‘com olhos revirados’.»⁹⁴². Bourdalone confirma esta nova tendência, dizendo que «o dinheiro é o nó de quase todas as alianças, é o dinheiro que as constitui (...).»⁹⁴³ Como consequência, observa-se «o desregramento tão comum, que, depois de um casamento contraído sem afeição, se criam fora de casa afeições criminosas sem casamento.»⁹⁴⁴.

A medicina setecentista tem igualmente algo a dizer quanto às uniões em que só o dinheiro e a ambição parecem importar, desvalorizando por completo «o entendimento afetivo e físico dos

⁹³⁹ Por exemplo, cite-se o folheto intitulado *Contrat de Mariage de Colaas Grandjan et Guillemettventru*.

⁹⁴⁰ Arlette FARGE e Natalie Zemon DAVIS, «Os trabalhos e os dias», in *História das Mulheres – do Renascimento à Idade Moderna*, p. 21.

⁹⁴¹ Eram frequentes, por exemplo, as combinações entre homens velhos e raparigas jovens. Estas acabavam por sentir asco pelo marido (por vezes, o único homem que conheceram em toda a sua vida) e mesmo pela própria ideia de casamento.

⁹⁴² *História do Casamento no Ocidente*, p. 243.

⁹⁴³ BOURDALONE, «Dominicales», in MIGNE, *Collection des Orateurs Sacrés*, T. 15, 1845, p. 397, apud *História do Casamento no Ocidente*, p. 241.

⁹⁴⁴ *Ibidem*.

cônjuges.»⁹⁴⁵. Mais que uma questão sentimental, o casamento passa a ser tido igualmente como um caso de saúde pública. Deste modo, os médicos «denunciam com grande vigor os abusos que

⁹⁴⁵ «O discurso da medicina e da ciência», in *História das Mulheres – do Renascimento à Idade Moderna*, p. 435.

N.º 16.º

ENTREMEZ
DO
ESGANARELO,
OU
O CAZAMENTO POR FORÇA.

INTERLOCUTORES:

<i>Esganarelo, velho.</i>	<i>Alberto, valentão.</i>
<i>Jeronimo, velho.</i>	<i>1. Filozofa.</i>
<i>Lucilia, e Clitandro.</i>	<i>2. Filozofa.</i>
<i>Huma criada.</i>	<i>Huma Siga.</i>

S C E N A I.

Jeronimo, e Esganarelo.

Jer. **O** Ra muito bem, Senhor Esganarelo, tem V. m. cincoenta e dous, para cincoenta e tres annos.

E/g. Quem? eu! não póde ser.

Jer. A conta não erra.

E/g. Cincoenta e dous annos hum rapaz da minha idade! não póde ser; torne a sommar, senhor Jeronimo, que ahi houve engano.

Jer. O engano que V. m. suppoem provêm do seu amor proprio: Senhor Esganarelo, eu quero fallar-lhe com a liberdade, e lizura que lhe prometti. Não lhe dou de conselho que se caze, pois faria huma grande parvoice.

E/g. Porque?

Jer. V. m. declina já muito para a velhice, as tres

A

me-

se cometem na desproporção das idades e também na incompatibilidade dos temperamentos.»⁹⁴⁶.

Contrariando os casamentos que eram celebrados, como vimos, com o único fito do interesse familiar, a medicina passou a ter uma palavra a dizer no que a esta questão diz respeito, fomentando, ao mesmo tempo, uma visão mais positiva da função da mulher no casamento e, conseqüentemente, na sociedade, pois «a união harmoniosa dos sexos depende de um acordo físico e espiritual (...)»⁹⁴⁷. Deste modo, «a rapariga já não pode ser considerada apenas como o suporte passivo da volúpia do macho; o naturalista dá-lhe o direito, ou mesmo o dever, de participar na construção do seu destino.»⁹⁴⁸. No entanto, as reações da sociedade a este discurso não foram as esperadas, tido como «[p]iedoso voto, vã especulação teórica»⁹⁴⁹. Prefere-se assim continuar a afastar a mulher do poder decisório em qualquer matéria; «as recomendações libertadoras pouca incidência têm sobre uma realidade em que as raparigas continuam a ser objeto de transação, moeda de troca de um poder económico e de um prestígio social.»⁹⁵⁰.

Podemos, no entanto, considerar que o discurso da medicina não foi de todo inútil: ele preparou o advento de uma verdadeira revolução social, a que não foram alheios os folhetos de cordel setecentistas, ao aportar «uma caução científica a todos os que, em nome do casamento cristão ou de um naturalismo reencontrado, reclamam uma igualdade de sentimentos no casal.»⁹⁵¹.

Serão precisamente as alianças e todos os mecanismos que em torno delas giram os responsáveis pela grande importância conferida às relações amorosas no século XVIII, mormente através da literatura. Apesar de tudo, o amor, nesta época, é ainda um sentimento bastante simples e subordinado à razão, se bem que, como vimos, no final de Setecentos, tenha atingido uma dimensão diferente. Trata-se de um sentimento que, se for levado ao extremo, é capaz de fazer perigar o equilíbrio de uma sociedade avessa a paixões intensas. Talvez por este motivo os pensadores das Luzes considerem que são felizes apenas os casamentos

*fruits de la réflexion. L'amour conjugal est un amour raisonné. La passion, tout juste tolérée dans la genèse du couple, est à bannir si, réduite à un goût passager, à une sensation vive qui ne laisse que néant et remords, elle n'est pas accompagnée par l'estime, les vertus et l'accord des caractères. Car la passion n'est qu'éphémère et lorsqu'elle s'éteint doivent pouvoir lui succéder la confiance et l'amitié, véritable ciment du couple.*⁹⁵²

A importância da amizade que suplanta o amor é tal que «[l'] amour unit les époux (...), mais c'est l'amitié qui les dirige.»⁹⁵³.

⁹⁴⁶ *Ibidem.*

⁹⁴⁷ *Idem*, p. 440.

⁹⁴⁸ *Ibidem.*

⁹⁴⁹ *Ibidem.*

⁹⁵⁰ *Ibidem.*

⁹⁵¹ *Ibidem.*

⁹⁵² «La femme», in *L'Homme des Lumières*, pp. 442-443.

⁹⁵³ *Idem*, p. 443.

No campo, a vida amorosa desenvolve-se de forma diversa. Na literatura, sobretudo no teatro, são colocados em confronto o amor bucólico, representado pelo pastor, e a «depravação aristocrática ou a venalidade do novo-rico»⁹⁵⁴. E, em todas essas *lutas*, o primeiro acaba por vencer. A ação culmina sempre com um casamento: vence o amor eterno e conjugal, condenando-se todas as uniões que se fazem por outros motivos⁹⁵⁵. É, pois, o contraponto do que se passa na cidade ou na corte. A teoria do *bom selvagem*, traçada por Rousseau, encontra eco no casamento: promove-se a união com os camponeses, boas pessoas ainda não corrompidas pelos hábitos perniciosos da corte. Deste modo, crê-se que a felicidade, e o casamento que para ela concorre, só se podem encontrar no campo. A imagética sugerida por Jean-Claude Bologne ilustra na perfeição esta situação. Para ele, «[o] campo torna-se então um grande reservatório de pureza aberto aos cidadãos cansados, que é preciso preservar como se de um parque natural se tratasse.»⁹⁵⁶. Mas a noção de casamento ideal pretende fazer uma síntese dos dois tipos de união aqui explanados, uma vez que

[a] opção deve igualmente ser feita pela paixão, ou pelos olhos e pela razão, isto é, segundo o acordo de todas as conveniências. A paixão é necessária para casar, como o apetite para nos sentarmos à mesa. (...) Mas a razão não é menos essencial do que a paixão para a escolha de uma esposa, e mesmo de uma amante. Os costumes, a fortuna, o nascimento, a igualdade de condições, é o que a razão exige.⁹⁵⁷

O casamento por amor⁹⁵⁸ – ou por inclinação – desenvolveu-se, no século XVIII, entre os camponeses da província. De facto, o campo é, ao contrário da cidade, um local propício à educação livre sem os constrangimentos do convento. Os afazeres campestres potenciam os encon-

⁹⁵⁴ *História do Casamento no Ocidente*, p. 250.

⁹⁵⁵ Veja-se, a este propósito, o comentário de Dominique GODINEAU. De acordo com esta estudiosa, l'union populaire n'obéit pas qu'aux lois de l'amour. Si l'argent même ne rentre pas en jeu dans sa formation, les époux, hommes et femmes, espèrent aussi un mieux-être économique de leur union, fondé sur la mise en commun de leur travail. («La femme», in *L'Homme des Lumières*, p. 443).

⁹⁵⁶ *História do Casamento no Ocidente*, p. 252.

⁹⁵⁷ Rétif DE LA BRETONNE, «Le Paysan et la Paysanne pervers», pp. 137-138, *apud História do Casamento no Ocidente*, p. 255. Casamento é, aqui, sinónimo de estabilidade. Jean-Claude BOLOGNE resume assim os diferentes tipos de estabilidade:

a estabilidade financeira (transmissão ou reforço das fortunas familiares); familiar (é necessário tempo para a educação dos filhos); afectiva (será possível fixar o amor?); política (a paz entre as famílias ou entre os Estados, que é garantida pela união, deve ser prolongada) ... estabilidade social, também: o casamento é um meio de integrar o homem numa tradição, segundo um processo analisado pelos sociólogos modernos (...). Pela convivência entre marido e mulher, pela necessidade de converter o 'possível' em 'realizável', o casamento adquire um carácter estabilizador e conservador (...).

Estabilidade puramente psicológica, por fim: em muitos casamentos, caso se quisesse analisar com sinceridade as suas profundas motivações, encontrar-se-ia sem dúvida o medo da solidão, o velho *Vae soli!* Do *Ecclésiastes*. (*História do Casamento no Ocidente*, p. 376).

⁹⁵⁸ O amor é, frequentemente, um pretexto para o casamento, podendo disfarçar vários conflitos: «entre procriação e amor (...); entre procriação e dinheiro (...); entre dinheiro e amor (...); entre dinheiro e política (...); entre amor e política» (*História do Casamento no Ocidente*, p. 377).

tros entre os jovens e, na maior parte das vezes, os rapazes revelam às raparigas as suas intenções muito antes de as apresentarem aos progenitores. A figura do bom marido, bem como a da esposa exemplar, ganha contornos mais definidos. A mulher começa, por isso, a trabalhar fora de casa, como vimos, e a assumir a responsabilidade pelo sustento da família, partilhada, no entanto, com o marido. Este tinha também de observar alguns princípios, como não bater na mulher nem enganá-la, preservando os bens do seu agregado familiar. Mas a relativa emancipação conseguida pela mulher trabalhadora não era bem vista socialmente. Diz-nos Olwen Hufton que «uma mulher independente era olhada como antinatural e detestável.»⁹⁵⁹.

Na segunda metade do século XVIII, o costume de realizar casamentos equilibrados, que respeitem os interesses dos intervenientes e das suas famílias, deixa de ser tão rigoroso como fora até então, sobretudo no campo. De facto, o casamento por amor começou por ser uma vontade dos mais pobres habitantes do campo. Foram estas pessoas que, por não terem nada a perder, defenderam o casamento baseado no sentimento em detrimento da união interesseira⁹⁶⁰. São, por isso, frequentes as notícias acerca do casamento de uma viúva com o criado do marido ou do pedido dos noivos para dispensa de parentesco como forma de contornar a oposição dos pais à sua união considerada pecaminosa. Por outro lado, os nascimentos ilegítimos e aqueles ocorridos antes do casamento aumentam significativamente entre os jovens do campo, muito mais livres para o amor. Abordam-se, por conseguinte, através da literatura e das canções populares,

temas até então desconhecidos nos campos, a busca amorosa, a submissão a uma mulher inacessível, a onipotência do deus Amor, a liberdade de escolher ou de recusar e, sobretudo, a glorificação do prazer, da felicidade, da ternura, que passam por cima do espírito de penitência, de renúncia e de recalcamiento transmitido nas prédicas dos padres⁹⁶¹. Aos queixumes das ‘malcasadas’ herdados dos finais da Idade Média sucede o triunfo do amor sobre a vontade dos pais.⁹⁶²

No entanto, os costumes da cidade rapidamente chegam às aldeias mais remotas, favorecidas pelo desenvolvimento de novas vias de comunicação. Assim, os receios em torno das *mésalliances* são uma realidade na segunda metade do século XVIII também no campo. O dinheiro passa a ser o fator principal dos casamentos. Com a Revolução Francesa, assiste-se a uma crise de valores na conceção tradicional de casamento: o divórcio é restabelecido e é agora possível o casamento civil que, aos poucos, destrona o religioso. O amor, neste contexto, deixa de «nascer de

⁹⁵⁹ Olwen HUFTON, «Mulheres, trabalho e família», in *História das Mulheres – do Renascimento à Idade Média*, p. 26.

⁹⁶⁰ A este propósito, François LEBRUN afirma:

Se na grande e média burguesia, o casamento continua, mais do que nunca, um negócio de interesses, o mesmo não acontece no povo: privada da maior das suas funções económicas, além a manutenção dos seus membros ligados ao salário do pai, a família pode fundar-se com base no critério do sentimento e tornar-se «um lugar de necessário afeto» não somente entre os esposos, mas entre estes e os seus filhos. (*A Vida Conjugal no Antigo Regime*, p. 161).

⁹⁶¹ Tanto o casamento clandestino como a união livre eram mal vistos socialmente. O casamento não podia, pois, ser encarado como um ato meramente privado – é necessário publicitá-lo com solenidade.

⁹⁶² *História do Casamento no Ocidente*, p. 260.

uma união contraída por razões mais sérias (dinheiro, paz, concordância dos temperamentos...), [para] recuperar os seus direitos e reclamar uma presença imediata, sob a sua forma romântica e apaixonada.»⁹⁶³.

Quando se escolhe um parceiro amoroso, há necessidade de fazer anular as desigualdades entre os dois, sob pena de a relação perigar. É Stendhal⁹⁶⁴ quem resume as três variabilidades fundamentais, neste contexto: etária, amorosa e intelectual.

Relativamente à primeira, o filósofo opõe-se ao casamento entre um homem mais velho e uma jovem rapariga. Considera mesmo que essa relação era uma ofensa ao pudor e aproxima-a, inclusivamente, da prostituição legalmente aceite.

A desigualdade amorosa, apesar de compreensível, por não haver dois amores iguais, é desprezada por Stendhal. José Pacheco resume o seu ponto de vista quando assevera que o filósofo

salienta as situações mais evidentes de desamor – os homens sentiam desprezo, e deleite por fazer ciúmes ou mostrarem-se ciumentos, pelas mulheres com quem impunemente podiam fingir o que não sentiam. Sentiam prazer em contrariar, em torná-las dependentes e mesmo maltratá-las, não lhes permitindo fazer o que lhes apetecesse ou actuar sem a sua autorização.⁹⁶⁵

A terceira diferença prende-se com a capacidade intelectual dos amantes. Defende-se que a mulher deve ser *inferior* ao homem, apesar de se considerar proveitoso que o não seja em demasia.

Finalmente, o quarto desvio tem a ver com os ciúmes e a infidelidade. O amante ciumento exige que o seu par possua as condições para que o amor-paixão se possa desenvolver, mesmo que ele não o ame assim. As manifestações do ciúme podem ser dissimuladas e muitas vezes não resultam das evidências, mas apenas de suspeições de infidelidade. Seja como for, o ciumento pode, pelas suas ações, testar a paixão do parceiro.

Esbatidas as desigualdades, o casal estava pronto a contrair núpcias, mas nem tudo funcionava tão bem como seria de supor. Durante séculos, a permanência do amor no seio do casal não era um dado adquirido. Seria necessário esperar pelo dealbar do século XIX para que o casamento confira a devida importância aos sentimentos e à sedução. A história das relações amorosas permite-nos vislumbrar três eras distintas e sequenciais: a era do casamento, a do amor e a da sexualidade.

Das muitas hipóteses aventadas acerca dos verdadeiros motivos que conduzem ao casamento, a maior parte das referências históricas aponta os interesses económico-sociais e políticos como causa do casamento nas sociedades antigas e o amor puro como móbil das relações íntimas na sociedade moderna. No entanto, esta situação aplica-se apenas aos relacionamentos das clas-

⁹⁶³ Idem, p. 380.

⁹⁶⁴ Cf. *Do Amor*, Lisboa, Editora Pergaminho, 1993.

⁹⁶⁵ *O Tempo e o Sexo*, p. 101.

ses altas. Em relação às restantes classes, a falta de dados não inviabiliza o estabelecimento do mesmo princípio: os indivíduos das classes sociais mais baixas tentaram sempre imitar o modo de vida típico das classes superiores; apesar de diferente, ao nível da sua dimensão, o conceito de património também preocupava os homens de poucos recursos.

Assim, nos casamentos combinados entre famílias mais necessitadas observavam-se parâmetros relativos à idade, à condição física dos nubentes, à sua capacidade de trabalho ou ainda ao seu papel social. Mas, apesar de toda esta situação, não há notícias que provem que as pessoas fossem sexualmente desditosas.

Na Antiguidade, a esposa era tida como mais um elemento da casa. Existia para obedecer ao seu marido e mestre. Era pouco mais importante que um escravo. A civilização greco-romana considerava o casamento apenas sob o ponto de vista institucional. A sua única função era garantir a subsistência da espécie. Os casamentos eram, pois, contratos celebrados pelas famílias, frequentemente desde o nascimento, e realizavam-se de acordo com as suas conveniências.

No século II, o Cristianismo impõe uma moral estoica aos casais e considera a sexualidade uma perturbação da vontade e um perigo, surgindo por isso sempre associada ao pecado original. É igualmente a Igreja que impõe o casamento monógamo, consensual e indissolúvel. No entanto, esta moral religiosa não colheu adeptos junto dos povos bárbaros entretanto cristianizados. Praticavam a poligamia e o divórcio ocorria sempre que era necessário estabelecer novas alianças entre dois senhores. As mulheres eram, assim, a moeda de troca dos acordos políticos. Quanto aos camponeses, pobres e rudes, o casamento era visto como um meio para conseguir uma vida melhor que a dos solteiros, investindo-se, pois, numa relação sólida e duradoura.

A partir do século XII, com o fim da poligamia, a Igreja consegue, por via da imposição, generalizar o *casamento para a vida*. Este caminho afigura-se bastante importante no sentido em que pressupõe o consentimento dos noivos relativamente ao contrato nupcial. Teoricamente, parecem ter terminado as uniões forçadas, mas o amor ainda não domina a relação do casal. Por isso, é justamente fora do casamento que aquele sentimento se manifesta. Os mais famosos mitos, como o de Tristão e Isolda, anteriormente referido, revelam o interesse pelas temáticas relacionadas com a paixão, mas insistem na clandestinidade do verdadeiro amor, incompatível com a vida conjugal.

Nos séculos XV e XVI, esta questão começa a merecer algumas reflexões. Com a explosão demográfica que se seguiu às mortíferas pestes medievais, as problemáticas relacionadas com o casamento e com a família ganham grande importância. Um esforço pedagógico é ensaiado com o intuito de levar o marido a aperceber-se das vantagens do matrimónio e da necessidade de estabelecer com a esposa uma relação privilegiada. Na Europa Ocidental, esta nova atitude do mundo é mais relevante na segunda metade do século XVII. No entanto, apesar de o casamento ser aceite por todos como uma instituição respeitável, os motivos para a união do casal prestam-se a algumas críticas. Nobres e burgueses viam no casamento uma forma de ampliar o património e

melhorar a sua condição social. Neste contexto, o sentimento opõe-se à riqueza e à notoriedade⁹⁶⁶.

Apesar de sublime, o amor foi, durante muito tempo, entendido como algo capaz de ameaçar a existência do ser humano. Nas sociedades ocidentais, houve necessidade de criar códigos de conduta rigorosos e bastantes restrições a fim de evitar que as mulheres pudessem ter experiências sexuais e eventuais descendentes fora de um casamento tido como decente. A intimidade antes do casamento era, por isso, excecional, sobretudo por parte da noiva.

No século XVIII, o casamento continua a ser considerado, fundamentalmente, como um contrato financeiro celebrado pelos pais dos noivos. Quem ousasse contrariar os progenitores arriscava-se a ser deserdado. A maior parte dos contratos nupciais salvaguardava as questões financeiras e raramente as uniões eram feitas por amor. Por este motivo, Michèle Perrot afirma que

[o] casamento, *concertado* pelas famílias a seu bel-prazer, pretende ser aliança antes de ser amor, desejável, mas não indispensável. Os pais desconfiam da paixão, destruidora, passageira, contrária aos bons costumes, às uniões duradouras que dão origem a famílias estáveis. *Casamento que começa com namorica termina com fanico*, dizia Brantôme.⁹⁶⁷

Assim, facilmente se compreende que a experiência humana fosse subtraída pelo facto de constituir uma possível ameaça à sobrevivência económica da família, sendo mais importante preservar os seus bens. O casamento era, assim, considerado *racional*, pois, através da monogamia vitalícia, preservava os interesses objetivos da família; por outro lado, a paixão sexual e a afectividade teriam de ser, em oposição, *vivências irracionais* que seguiriam unicamente o caminho da ruína. Por exemplo, a vida conjugal dos camponeses não previa valores emocionais e estavam ausentes o afeto, a gentileza, ou mesmo a ternura. Para eles, o casamento equivaleria a uma pena que teriam de cumprir até ao final das suas vidas. Mas, apesar de toda esta situação, existia amor no seio das classes médias citadinas. Os burgueses desejavam fazer passar a ideia de que eram capazes de constituir *casais felizes*, mesmo que, na intimidade, as coisas não funcionassem tão bem⁹⁶⁸. A categoria social e a fortuna da família pesavam, pois, na hora de escolher um pretendente à altura da donzela. Estes fatores eram determinantes na prevenção dos casamentos desiguais. Deste modo, a escolha do cônjuge era uma tarefa que não podia ser realizada de forma leviana. O contrato de casamento realizava-se quando os noivos eram ainda muito novos e, habitualmente, antes da consumação do matrimónio, a jovem aguardava no convento. Apesar de todos aqueles cuidados, há notícia de casamentos clandestinos que se realizavam com alguma

⁹⁶⁶ Este contraste inspirou diversas obras literárias. Por exemplo, as peças de Molière abordam a problemática e, no mesmo sentido, vários folhetos de cordel do século XVIII reavivam a luta entre a defesa do sentimento e a conveniência da riqueza e consequente celebridade.

⁹⁶⁷ *Uma História das Mulheres*, p. 47.

⁹⁶⁸ Em 1750, «na Prússia, estimava-se que 1% dos casais seriam felizes» (*O Tempo e o Sexo*, p. 43), o que leva a considerar que o relacionamento afectivo entre casais era muito baixo.

frequência. A maioria das uniões dizia respeito a jovens que, apesar de oriundos do mesmo meio social, não eram detentores de fortunas equivalentes. Por vezes, a rivalidade entre as duas famílias era um impedimento ao conúbio. No entanto, estes argumentos iam perdendo eficácia no decurso do século XVIII e a resistência dos jovens à escolha do parceiro por terceiros começava a frutificar.

Neste contexto, a mulher via o casamento como um meio de conseguir emancipar-se, escapando ao controlo familiar. A realidade era bastante dura para quem não tinha marido. Só a mulher casada podia, por exemplo, ler um romance ou conhecer o mundo para lá dos limites do convento, o local destinado à educação das jovens até ao matrimónio, sempre que não podiam ser instruídas com os irmãos mais velhos. Fundamentalmente, aprendiam apenas a obedecer aos futuros maridos, a tratar dos filhos e a administrar o lar, fossem oriundas das classes poderosas ou do simples povo. De facto, a casa era o único local onde as mulheres eram livres e relativamente *poderosas*. Deste modo, as mulheres setecentistas deveriam «tenir sa maison, lire, écrire et compter, connaître quelques rudiments d’histoire, de géographie, de littérature et de langues étrangères, sans oublier bien entendu la religion, la danse, la musique et éventuellement le dessin (...)»⁹⁶⁹. Assim, na época que aqui nos interessa, aconselha-se a que o marido deixe «governar a mulher sua casa, porque (...) o governo de portas a dentro mais lhe pertence a ela ainda que é justo que o marido saiba tudo (...) fora do governo da casa não faça a mulher nada sem licença do marido, porque o corpo da família deve ser regido pela sua cabeça.»⁹⁷⁰. Os seus estudos não eram mais avançados por falta de expectativas profissionais, apesar de uma tentativa de democratização do ensino a que estavam sujeitos rapazes e raparigas. No entanto, este esforço de mudança não foi muito além de mera intenção, não tendo o impacto desejado na sociedade de então, pelo que a mulher continuou a ser vista como inferior no que toca à sua capacidade de entendimento, sobretudo no domínio do abstrato. Era, pois, comum a ideia de que a educação não seria, de facto, uma necessidade, sobretudo para as mulheres. O famoso jornal setecentista *O Anónimo* não se furta a testemunhar esta realidade:

Consideremos todas as coisas mais inúteis que há no mundo: entre estas, a mais inútil de todas é o douto. Toma um pai de família para educar seus filhos um mestre de dança, outro para a música, outro para as armas, e, de ordinário, nunca chatina o preço. Mas um homem sábio e capaz de polir o engenho do filho, de o educar com os suaves documentos da verdadeira filosofia cristã e política, ou se não toma porque é o que lhe não lembra, ou se, por desastre, se lhe oferece algum, sempre querem

⁹⁶⁹ «La femme», in *L’Homme des Lumières*, p. 448.

⁹⁷⁰ Ana Cristina ARAÚJO, «A esfera pública da vida privada: a família nas *Artes de Bem Morrer*», in *Revista Portuguesa de História*, t. XXXI, vol. 2, Coimbra, Instituto de História Económica e Social, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1996, p. 346.

que seja pelo preço mais vil que pode ser, como quem se provê de uma coisa inútil e de pouca serventia.⁹⁷¹

O que afirmámos não significa que os pensadores de Setecentos não se preocupem com a educação feminina. Por exemplo, Luís António Verney compõe, em 1746, o *Verdadeiro Método de Estudar*⁹⁷², dedicando um capítulo à instrução da mulher. Assim, defende que a mulher tem necessidade de ser educada, combatendo a ideia de que ela é, intelectualmente, menos capaz que o homem:

Pelo que toca à capacidade, é loucura persuadir-se que as Mulheres tenham menos que os Homens. Elas não são de outra espécie no que toca a alma; e a diferença do sexo não tem parentesco com a diferença do entendimento. (...) Se das mulheres se aplicassem aos estudos tantas quantos entre os homens, então veríamos quem reinava.⁹⁷³

Deste modo, conclui:

Quanto à necessidade, eu acho-a grande que as mulheres estudem.⁹⁷⁴

E, logo de seguida, explica o seu ponto de vista, destacando esta argumentação:

Elas, principalmente as mães de família, são as nossas mestras nos primeiros anos da nossa vida: elas nos ensinam a língua; elas nos dão as primeiras ideias das coisas. E que coisa boa nos hão de ensinar, se elas não sabem o que dizem? Certamente que os prejuízos que nos metem na cabeça da nossa primeira meninice são sumamente prejudiciais em todos os estados da vida; e quer-se um grande estudo e reflexão para se despir deles. (...) Muito mais, porque não acho texto algum da Lei, ou Sagrada, ou Profana, que obrigue as Mulheres a serem tolas, e não saberem falar.⁹⁷⁵

Mais tarde, confirma, no entanto, a realidade:

Certamente que a educação das mulheres neste reino é péssima; e os homens quase as consideram como animais de outra espécie; e não só pouco aptas, mas incapazes de qualquer género de estudo e erudição.⁹⁷⁶

Em síntese, considera que a formação da mulher contribui, não para a sua realização pessoal, mas para a harmonia familiar, na medida em que lhe permite cuidar melhor da sua casa, desenvolvendo, ao mesmo tempo, conversas interessantes e construtivas com o seu esposo.

⁹⁷¹ O Anónimo, n.º 8, «Sobre o desprezo dos doutos e da educação», in *O Anónimo, Journal Portugais du XVIII^e Siècle*, pp. 356-357.

⁹⁷² Luís António VERNEY, *Verdadeiro Método de Estudar*, Lisboa, Livraria Sá da Costa, 1949.

⁹⁷³ Idem, pp. 124-125.

⁹⁷⁴ Idem, p. 125.

⁹⁷⁵ Idem, pp. 125-126.

⁹⁷⁶ Idem, pp. 148-149.

Porém, nem todos estavam de acordo com Verney. Muitos consideravam que a educação no feminino era tão imprópria que se convertia em algo bastante desonroso para a mulher. A intransigência quanto ao ingresso das mulheres na universidade, por exemplo, tinha ainda muitos seguidores no século que aqui nos importa. Chegaram até nós notícias de que algumas mulheres se disfarçavam de homens para conseguirem frequentar cursos superiores. Notemos ainda, a este propósito, que se julgava que uma instrução semelhante à que era fornecida ao homem poderia levar unicamente a dissensões familiares. E a harmonia essencial à manutenção do casamento por longos anos era conseguida pela tomada de consciência de que a felicidade da esposa era inseparável da do seu marido. Deste modo, as jovens nubentes eram aconselhadas a adaptar-se às suas exigências, sem as questionar, e a mostrarem recato em público, sobretudo se fossem nobres: era considerado vulgar (e burguês) mostrar um ar apaixonado publicamente. Por isso, os casais pareciam, aos olhos dos outros, pouco afetuosos. Mesmo o cumprimento de cortesia «entre os sexos (...) nem sequer previa contacto físico. Simples gestualidade feita de um breve aceno de cabeça, uma vénia ou uma curva de joelho.»⁹⁷⁷.

No entanto, no recato do lar, a paixão poderia manifestar-se sem amarras. A cultura da esposa era bastante apreciada pelo marido, assim como o seu desvelo e o cuidado manifestado no sentido de lhe agradar. A felicidade, pelo menos de acordo com o sentido atribuído no século XVIII àquele sentimento, era, assim, conquistada. Em relação ao povo, esta atitude não se verificava. A mulher estava habituada a ser insultada pelo marido e, frequentemente, respondia-lhe no mesmo registo. Por vezes, este recorria à agressão física, o que era também considerado normal.

Apesar das vantagens pragmáticas do casamento e da putativa felicidade, as ligações extra-conjugais eram frequentes na época. As condições físicas da capital portuguesa após o terramoto favoreciam aquelas relações ao obrigar as pessoas pertencentes a diferentes famílias a viverem nos mesmos espaços rudimentares sem privacidade. Não lhes faltariam, portanto, oportunidades de encontro. Estas aventuras amorosas não eram avaliadas pela sociedade da mesma forma: tudo se permitia aos homens, mesmo a ufana narração das suas façanhas, ao passo que as mulheres tinham de se sujeitar às consequências do seu atrevimento, que passavam muitas vezes pela humilhação pública. Eles eram, pois, vistos como honestos e cidadãos respeitáveis, apesar de terem traído as esposas. Nina Epton atreve-se mesmo a caracterizar esta época como «un âge à scandales»⁹⁷⁸. Em França, por exemplo, eram comuns as sociedades secretas cujos membros se entregavam a prazeres sexuais frívolos⁹⁷⁹.

Porém, no final do século XVIII, aquelas preocupações em torno do casamento deixam de fazer sentido, com o estabelecimento de uma nova conceção de amor – o chamado *amor român-*

⁹⁷⁷ «As grandes casas», in *História da Vida Privada em Portugal*, p. 239.

⁹⁷⁸ *Histoire de l'Amour en France*, p. 205.

⁹⁷⁹ Na mesma época, ganha visibilidade a figura do Marquês de Sade e a sua «Escola de Amor», associada à exploração libertina do sexo.

*tico*⁹⁸⁰ – que valorizava a felicidade e a realização do indivíduo. Cria-se, portanto, uma nova maneira de ser e de sentir e outros factores pesam, agora, na escolha do par: a beleza é um dos mais importantes. Como consequência, a «afectividade tornou-se central e a sexualidade perdeu o seu carácter instrumental.»⁹⁸¹. A vida a dois passou a ser mais complexa, havendo lugar a uma série de jogos eróticos advenientes de um relacionamento cada vez mais refinado, que passa pela empatia, pela troca de afetos entre os intervenientes e até mesmo por uma busca interior que pretende equacionar, a cada passo, as decisões tomadas relativamente aos outros. Desenvolve-se, por conseguinte, o espírito de família. Os valores do casamento e da monogamia são exaltados e os políticos, apercebendo-se de que a segurança do Estado passa pela estabilidade das relações familiares, promovem a continuidade dos contratos matrimoniais. A mulher, por seu turno, emancipa-se, chama a si o respeito de toda uma sociedade e passa a ter um papel ativo na escolha do cônjuge. Estão lançadas as bases da igualdade entre os sexos. Caem por terra os valores antigos e favorecem-se as ligações voluntárias, livres e, principalmente, laicas. A doçura da vida doméstica torna-se o tema central de pintores e escritores, mas os casamentos infelizes eram os mais retratados, sobretudo no teatro, uma vez que motivavam, com as suas peripécias, centenas de obras que eram do agrado do público.

Quanto à idade média para casar, verifica-se, como vimos, por toda a Europa, uma tendência para que as mulheres se casem cada vez mais tarde, à medida que o século XVIII avança⁹⁸². Apesar desta evolução, a idade das nubentes continua a ser bastante baixa, o que pode ser explicado pela morte repentina de um dos progenitores. Nas classes mais altas, as mulheres jovens casavam preferencialmente com homens bastante mais velhos. No entanto, nos meios populares, a idade dos noivos era bastante aproximada.

De facto, a noção de idade evoluiu bastante, como vimos anteriormente, e, por vezes, é difícil perceber, nos nossos dias, certas atitudes associadas a idades bastante juvenis que ocorriam no século XVIII. Amadurecia-se muito mais cedo, talvez porque as crianças eram afastadas do seio familiar precocemente, sendo entregues a amas de leite e, mais tarde, a mestres para aprenderem um ofício. Também eram frequentes os casos de crianças que se viam obrigadas a servir nos mais variados locais, normalmente longe de casa dos progenitores. Habitados a viver autonomamente desde crianças, por volta dos doze anos as raparigas adquiriam uma vontade própria reconhecida pela sociedade, enquanto, no caso dos rapazes, isso acontecia aos catorze anos. Assim, poderiam,

⁹⁸⁰ É este mesmo *amor romântico* que irá, no século XX, evoluir para uma dimensão superior de relacionamento em que se aceita uma união sexual pré-conjugal, extraconjugal e mesmo homossexual.

⁹⁸¹ Isabel DIAS, *Representações e Práticas de Violência Doméstica em Famílias de Diferentes Meios Socioprofissionais*, Dissertação de Doutoramento em Sociologia, Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2003, p. 20.

⁹⁸² No entanto, os jovens aristocratas casavam, em média, muito mais cedo que os seus congéneres das outras classes.

desde aquela idade, decidir sobre a sua vida, desde que não colidissem com a vontade dos pais. Por isso, estavam perfeitamente aptos para resolverem casar⁹⁸³ ou ingressar num convento.

Apesar de todos os precoces comportamentos aludidos, apenas aos 25 anos, cinco anos após adquirirem o estatuto de adultos, os jovens poderiam casar sem o consentimento dos pais ou de quem por eles fosse legalmente responsável. O *Novo Entremez Intitulado Força de huma Inclinação Pura, e Amoroza, Adquirida com o Pa[ss]eio para a Feira do Campo Grande* (s/d) espelha este facto. Venancio diz que a irmã necessita do seu consentimento para casar, mas Bento, o pretendente, e o seu criado referem-se à idade de modo a mostrar que a autorização do irmão não tem razão de ser, o que é confirmado pela Justiça:

Ven. (...) que minha Mana, nem a minha moça, não podiaõ ca[sa]r sem licença minha.

Bent. e Pav. Não que ellas já passaõ de vinte cinco annos.

Ju[st]. Não he preci[so] a sua licença.⁹⁸⁴

Joaquim Ramos de Carvalho sintetiza deste modo o padrão matrimonial setecentista: «casava-se tarde, nem todos se casavam, e a actividade reprodutiva fora do casamento era aparentemente diminuta.»⁹⁸⁵. Assim, a natalidade era limitada e a abstinência sexual prolongada causada por uma distância média de dez anos entre a puberdade e o casamento. Assim se produz um «equilíbrio com o meio que permite um nível de vida elevado e taxas de mortalidade baixas quando comparadas com outras populações que praticam o casamento precoce e universal.»⁹⁸⁶.

Era usual que, quando o filho mais velho de um casal aristocrático se casava, continuasse a viver em casa dos pais, o mesmo acontecendo com a mulher e filhos, que se juntavam a irmãos e tios do chefe de família, constituindo, deste modo, «agregados familiares múltiplos»⁹⁸⁷. E as famílias só não ficam mais numerosas porque as filhas casadoiras acabam por abandonar o lar paterno com doze anos, para casar ou para ingressar num convento.

Uma das obrigações da mulher casada dizia respeito à educação dos filhos. Apesar de, teoricamente, ser esta uma responsabilidade do casal, na prática recaía na mãe essa função. Os preceitos que deveriam ser observados eram bastante restritivos e afiguram-se-nos difíceis de colocar em prática. Socorremo-nos, mais uma vez, do testemunho de Teresa Bernardino para elencar

⁹⁸³ Isabel dos Guimarães SÁ refere, a este propósito, que as crianças «[p]odiam também prometer casamento, isto é, casar «por palavras de futuro». Os rapazes eram capazes de casar “por palavras de presente” aos catorze anos e as meninas aos doze, o que implicava consumação carnal imediata.» («As crianças e as idades da vida», in *História da Vida Privada em Portugal*, p. 74).

⁹⁸⁴ *Novo Entremez Intitulado Força de huma Inclinação Pura, e Amoroza, Adquirida com o Pa[ss]eio para a Feira do Campo Grande*, p. 11.

⁹⁸⁵ Joaquim Ramos de CARVALHO, «As sexualidades», in *História da Vida Privada em Portugal*, p. 98.

⁹⁸⁶ *Idem*, p. 102.

⁹⁸⁷ «As grandes casas», in *História da Vida Privada em Portugal*, p. 222. Convém lembrar que esta situação não ocorria junto das classes sociais menos favorecidas.

todas as regras que, em pleno século XVIII, teriam de ser conhecidas pelos progenitores para serem aplicadas aos seus descendentes. Assim,

(...) deviam castigar as suas faltas, afastá-los de certos jogos, impedi-los de lerem obras sem carácter religioso ou de conversarem com pessoas de outro sexo. Era preciso integrá-los desde o início nos princípios da moral e religião católicas, para evitar que a sua alma perdesse a salvação ao mergulhar no pecado.

(...) A imagem do mundo seria somente a de um lugar de tentações. Os meninos deviam ser afastados “dos prazeres corporais. (...) não deviam participar nas brincadeiras ou nas conversas onde estivessem meninas. (...) Até nos ensinamentos didácticos os sexos deviam estar separados. Daí que as instruções comessem por salientar a condição inferior do seu sexo por estar a mulher directamente ligada ao pecado. Nessa ordem de ideias, lembra-se a inconveniência de uma infância desregrada na futura mulher. O trabalho doméstico, afastando-a das tentações, era o que convinha ao seu sexo. As companhias eram escolhidas pela mãe que não devia deixá-lo ler romances, comédias, poesias, mas cânticos espirituais, salmos, hinos da igreja, de preferência em francês⁹⁸⁸. A dança não era aconselhável porque era “um laço do demónio” e a música e os concertos tinham igualmente maus efeitos para as jovens – as árias profanas “excitam as paixões, servem de isca à sensualidade”. A simplicidade do vestir, o desprezo da beleza e horas certas para deitar e levantar eram outras regras a atender. Além do papel que a economia doméstica devia desempenhar na sua educação, os pais escolhiam o confessor e o próprio homem com quem tinham de casar.⁹⁸⁹

Convirá, antes de terminarmos este capítulo, aludir, ainda que sucintamente, à cerimónia propriamente dita de casamento. Os séculos de existência do casamento conferem-lhe influências a vários níveis, sobretudo no que diz respeito aos domínios do sagrado e do profano que, em muitas circunstâncias, se confundem. Algumas práticas em vigor em pleno século XVIII são curiosas. Referimo-nos, por exemplo, ao facto de a cerimónia de casamento ter de ser realizada, obrigatoriamente, de dia. A noite foi, desde sempre, conotada com o mal e, por isso, não deveria ser marcada qualquer cerimónia nupcial depois do pôr-do-sol. O local da cerimónia era igualmente regulamentado: teria de ser escolhida a igreja paroquial de um dos noivos. Carecia de licença especial qualquer outro local, como ermidas, igrejas instaladas noutras paróquias que não a dos contraentes ou mesmo oratórios particulares. A opção por este último lugar servia para reforçar o estatuto social dos noivos. Quanto à data da cerimónia, as Constituições religiosas

⁹⁸⁸ No entanto, as raparigas acabavam por ter acesso a essas obras. Assim, «sem que as famílias disso se apercebessem, o gosto pelo romanesco, pelo maravilhoso, pelo quimérico, era, de qualquer modo, inculcado às raparigas pelos velhos contos que as amas ou as criadas lhes contavam. Como poderiam elas, mulheres feitas, perder esse gosto, quando se viam confrontadas com a tão dura realidade do seu destino? Pais tirânicos, maridos impostos, amantes brutais – quando ousavam arranjar um amante! Algumas levavam romances até para a igreja, disfarçando-os de livros de horas. Tratava-se, naturalmente, de romances de aventuras amorosas, próprios para lhes satisfazerem a necessidade de sonhar; os heróis dos tempos mais bárbaros, das regiões mais selvagens, por lá suspiravam e morriam de amor por heroínas inacessíveis, que, mesmo quando ficavam à sua mercê, lhes conseguiam impor a mais completa submissão.» (Claude DULONG, «Da conversação à criação», in *História das Mulheres – do Renascimento à Idade Moderna*, p. 471).

⁹⁸⁹ *Sociedade e Atitudes Mentais em Portugal (1777-1810)*, pp. 109-111.

impediam que estas se realizassem entre o primeiro domingo do Advento e o dia da Epifania e entre a quarta-feira de Cinzas e o domingo de Pascoela. Apesar de repudiadas pela Igreja, ainda permaneciam vivas, no período que aqui nos interessa em particular, algumas superstições relativas aos períodos inconvenientes para casar. Destacam-se, neste contexto, o mês de maio, uma vez que, provavelmente, o filho resultante da união nasceria no Carnaval e, por conseguinte, acreditava-se que seria pateta, e, no que diz respeito aos dias da semana, estavam fora questão as sextas-feiras por aludirem à paixão de Cristo e por ser proibido qualquer consumo de carne, e as quartas e quintas.

Finalmente, a cerimónia de casamento não deveria exagerar no luxo e no banquete que era oferecido aos convidados. A sobriedade era bastante mais apreciada e não constituía um pecado aos olhos das determinações religiosas da época, que consideravam a ostentação própria de mulheres de má conduta. No entanto, com o desenvolvimento de teorias relacionadas com a felicidade humana, os gostos requintados e a aparência faustosa começavam a ser bem aceites. Seja nas cerimónias de casamento, seja nas idas ao Passeio Público, ao teatro ou à ópera, ou nas assembleias, as mulheres exibiam o que de melhor possuíam, após longas horas de preparativos, que serão ridicularizados nos folhetos de cordel que analisaremos.

Valerá igualmente a pena referir que alguns casamentos eram realizados por procuração. Apesar de, em alguns casos, ser a única forma de contrair matrimónio por manifesto impedimento de um dos nubentes, a opção por esta modalidade de casamento servia outros expedientes, sendo tida como mais um sinal de bom gosto e de algum estatuto social, na linha dos casamentos reais, que, com frequência, eram assim celebrados. Por outro lado, a procuração poderia ser a única forma de um dos noivos evitar o vexame público em casos de infâmia ou de casamento imposto pelos pais. A gravidez adiantada da noiva era igualmente contornada através da procuração.

Alternativa às mulheres que não queriam – ou não podiam – casar, o convento assume-se como a única opção de vida, raramente como decisão individual⁹⁹⁰. Na opinião dos teólogos, a

⁹⁹⁰ Veja-se, a propósito do ingresso no convento, os seguintes esclarecimentos acerca do que ocorria na época:

[as] mulheres que entravam no convento não correspondiam a raparigas que não tinham conseguido casar. Pelo contrário, a decisão de as fazer entrar no convento era feita logo na primeira infância, sendo criadas “para freiras”. Era tomada pelos pais logo que existia um filho para suceder no morgadio, e um número de filhas considerado suficiente para garantir as trocas matrimoniais desejadas, se houvesse dinheiro para as dotar condignamente. Em vez de casar as filhas abaixo da sua condição, mantinha-se o elevado preço das noivas, e preferia-se casar menos filhas e manter o estatuto da casa. Ou seja, eram estas freiras à força, juntamente com os filhos segundos, a pagar o preço da reprodução social dos níveis de riqueza e estatuto das famílias das elites. Não que não houvesse mudança de planos por alteração de configurações familiares, mas o facto é que muitas meninas tinham o destino traçado praticamente desde o nascimento. (Isabel dos Guimarães Sá, «Os espaços de reclusão e a vida nas margens», in *História da Vida Privada em Portugal*, pp. 279-280).

escolha do convento era, aliás, a mais conveniente, uma vez que o casamento, apesar de abençoado pela Igreja, constituía um estado inferior devido às práticas sexuais, pelo que uma vida devotada a Deus seria ideal. Assim, tornava-se aparentemente bastante vantajosa a opção pelo convento, pois

[t]er as filhas em conventos significava para os pais pô-las a bom recato, sem ter de temer pela sua honra sexual, pelo menos em teoria, uma vez que nem no convento havia a garantia de estarem a salvo⁹⁹¹. E havia também a vantagem de terem alojamento e sustento garantido para a vida inteira, sem descenderem na escala social.⁹⁹²

A situação apresentada no *Entremez Intitulado A Caza de Dança, ou Theatro da Mocidade Ociosa*, de 1783, ilustra esta realidade, revisitada por muitos outros folhetos, como veremos na segunda parte da dissertação. Rivali pretende encerrar num convento a sua jovem irmã Rozaura, que, apesar da idade, é viúva, competindo ao irmão velar pela sua honra e recato:

Naõ julguem, Senhores, por temeraria esta resolução [encerrar a irmã num convento], porque a desculpa a honra, e a natureza; esta porque me obriga a salvar a sua reputação de qualquer infâmia, até sómente immaginada. (...) Cheguei á (*sic*) sete dias, e procurando logo noticias suas, mas deraõ bem conformes, ao que agora estou vendo; e magoado com o seu pouco recato, tirei esta Ordem, que móltro para a recolher em hum Convento (...).⁹⁹³

Nas classes mais baixas, não era frequente a preferência pelo convento, contrariamente ao que acontecia com a aristocracia e a burguesia, uma vez que «a ausência ou a insignificância da fortuna da maior parte das famílias poupa as raparigas ao claustro.»⁹⁹⁴. Nestas classes, a filha mais nova era, regra geral, enviada para um convento, ao passo que a mais velha estava destinada a casar. A questão da obrigação do dote levava os pais a *sacrificarem* à Igreja as filhas mais novas, o que constituía uma verdadeira discriminação familiar. O mesmo princípio era aplicado aos descendentes do sexo masculino. As raparigas raramente desrespeitavam as determinações

Alguns folhetos de cordel referem abertamente o facto de muitos pais enviarem as suas filhas para o convento contra a vontade destas, insurgindo-se contra este costume, como é o caso do *Novo Entremez Intitulado Força de hum Inclinação Pura, e Amoroza, Adquirida com o Passeio para a Feira do Campo Grande*:

Pois não ha, [e] não encerrar hum Senhora no Convento? Por falta de vontade he, que muitas clamaõ contra seus Pais. (p. 10).

⁹⁹¹ Maria José Moutinho SANTOS, citando o autor de *Description de la ville de Lisbonne* (p. 142), corrobora esta realidade:

(...) entrar para o convento sem a necessária vocação religiosa, não era, naqueles tempos, uma tragédia e isto porque... elas renunciavam ao mundo tanto mais voluntariamente, quanto lhes parecia que, deixando-o, elas entravam nele em vez de sair. Porque sendo em casa delas extrema a prisão e achando nos conventos a liberdade de verem homens e de poderem conversar com eles (...), sua sorte parece-lhes mais agradável. («A condição da mulher em Portugal no séc. XVIII vista por estrangeiros: alguns aspetos», in *Boletim da Comissão da Condição Feminina*, n.º 1, p. 10).

⁹⁹² *Idem*, p. 290.

⁹⁹³ *Entremez Intitulado A Caza de Dança, ou Theatro da Mocidade Ociosa*, p. 15.

⁹⁹⁴ Martine SONNET, «Uma filha para educar», in *História das Mulheres – do Renascimento à Idade Moderna*, p. 157.

dos progenitores e há notícias de que algumas decidiam ingressar num convento contra a vontade de todos. Mas o problema do dote de casamento não preocupava apenas as famílias mais modestas. Também nas famílias nobres «a necessidade de não dispersar o património condena ao celibato uma percentagem significativa dos filhos, que assim acabam por engrossar a população religiosa: as raparigas, apenas o clero regular; os homens, também o clero secular.»⁹⁹⁵.

Na segunda metade do século XVIII, verificou-se, todavia, uma quebra na procura do convento como solução de vida, sobretudo no que toca às classes hegemónicas. A causa direta desta situação prende-se com o facto de as mulheres começarem a casar com indivíduos ricos, mas oriundos de outros meios, ao mesmo tempo que se desenvolve uma «crise da valorização social das carreiras eclesiásticas (...) no mundo das elites.»⁹⁹⁶.

No entanto, algumas mulheres ingressavam no convento por vocação. Fugiam das famílias, de casamentos com data marcada que abominavam, de uma vida amargurada, de maridos tiranos. Outras, vendo-se sós, após a morte do cônjuge, encaravam a vida conventual como o amparo de que necessitavam. Mas nem todas poderiam obter um lugar no convento, uma vez que as ordens religiosas que supervisionavam os vários conventos existentes no nosso país exigiam um dote que ajudaria a sustentar as noviças durante a sua permanência naqueles locais. Ruders testemunha esta situação nos documentos que nos legou, quando se refere ao caso de uma religiosa que fora recebida no convento sem possuir dote, compensado pela exibição de outros atributos:

Soubemos, então, que uma freira tinha sido recebida, recentemente, nesse convento, só pela prenda de saber tocar órgão. Não era de berço nobre, nem tinha meios de pagar o considerável dote que se exigia para a admissão nesse mosteiro; mas como possuía um singular talento musical, passou-se por cima de todas essas considerações.⁹⁹⁷

Os recolhimentos, por não serem tão rígidos como os conventos no que toca ao carácter definitivo da decisão tomada aquando do ingresso nesses locais, atraíam muitas mulheres, de várias idades e condições sociais. No entanto, no que diz respeito à proteção das internas face ao mundo exterior, ambos os locais cumpriam integralmente o que deles se esperava.

Curiosamente, apesar de se garantir a segurança de todas as mulheres que acorriam aos conventos ou recolhimentos, os testemunhos da época contrariam esse abonamento:

[S]urgem indícios documentais de que a vida sexual no interior dos conventos ou dos recolhimentos não era eficazmente reprimida pelas autoridades, e que as próprias mulheres não interiorizavam as regras doutrinárias em matéria de continência. Para além das incursões masculinas clandestinas, galgando por vezes os muros das cercas, ou introduzindo-se no interior com a cumplicidade de porteiras

⁹⁹⁵ *Casa e Família – Habitar, Comer e Vestir na Europa Moderna*, p. 59.

⁹⁹⁶ «Casa, casamento e nome: fragmentos sobre relações familiares e indivíduos», in *História da Vida Privada em Portugal*, p. 146.

⁹⁹⁷ *Viagem em Portugal – 1798-1802*, p. 58.

venais ou permissivas, existem indícios de que a homossexualidade feminina podia ser recorrente no interior destas instituições.⁹⁹⁸

Apesar de tudo, era nos conventos que as mulheres obtinham uma educação mais completa que aquelas que não se entregavam à vida religiosa dificilmente poderiam granjear. Assim, qualquer religiosa setecentista sabia ler e escrever com correção o português e dominava o grego e o latim.

3.2.3. A família

A família é uma instituição essencial ao funcionamento das sociedades, como tivemos oportunidade de constatar anteriormente. José Pacheco considera que a sua função fundamental é «preencher [...] a necessidade de normalizar o comportamento sexual⁹⁹⁹ e assegurar a continuidade da reprodução da espécie, através da administração de cuidados adequados aos filhos.»¹⁰⁰⁰. No mesmo sentido concorrem as palavras de Enrique Rojas que considera a instituição familiar como «a mais firme célula social»¹⁰⁰¹, nascida «da junção carnal de duas pessoas que se escolheram mutuamente»¹⁰⁰². Do seu seio surgem importantes frutos culturais e os mais entranhados valo-

⁹⁹⁸ «Os espaços de reclusão e a vida nas margens», in *História da Vida Privada em Portugal*, p. 292.

⁹⁹⁹ A conduta social de um indivíduo tem no ato sexual um dos seus fins. As relações sexuais resultam de dois aspectos que em si se unem: o primeiro tem a ver especificamente com a fecundação que, ao derivar num novo ser, desperta sentimentos de maternidade e paternidade, a base da sociedade familiar cujos valores compõem o seu património cultural. O segundo aspecto prende-se com o lado *festivo, orgiástico e dionísio* (termos emprestados de ROJAS). Não é fundamental para o processo de fecundação, mas faz realçar a vertente estética da relação sexual, em associação com as mais diversas formas de erotismo. Assim entendido, este aspecto não deverá ser desprezível, pois não se reduz a um entretenimento, mas propicia o «culto amoroso» (*Uma Teoria da Felicidade*, p. 150), daí que se torne o «ensejo de fortalecimento da relação interpessoal do casal.» (*Ibidem*). Desta forma, o sexual é aquilo que o mesmo autor entende como «um mecanismo neurobiológico que dispara como outros automatismos conhecidos na actividade clínica e de que advém a calam. O orgasmo assemelha-se às crises convulsivas de epilepsia e os seus efeitos neutralizadores.» (*Ibidem*). Mais adiante, esclarece que «o orgasmo leva os seres afectos a uma situação similar [à da epilepsia]: a vida parece perigar e os que correm este mesmo risco saem dele de certo modo irmanados. Assim vemos como o orgasmo no ser humano não se reduz à mera gratificação do instinto, é antes de mais gérmen e fonte de amor capaz de enriquecer o fluir da vida a dois.» (Idem, pp. 150-151).

Face ao que ficou dito, o acto sexual não se deve cingir unicamente a uma frivolidade, mas, pelo contrário, terá de ser entendido como a expressão do mais profundo sentir do homem. O corpo humano está marcado pelo sexo. Freud avançou com a ideia de que o sexo se manifestava como uma passagem por três partes do corpo, três aberturas que permitem o afloramento do interior do organismo. Uma dessas partes é a boca, que, segundo ROJAS, «não é apenas um órgão de captação, é sobretudo um órgão de emissão linguística (...) é susceptível de sexualizar-se de forma matizada e intensa. A sua simples abertura é de tal modo expressiva que constitui em si mesma uma linguagem.» (Idem, p. 155).

¹⁰⁰⁰ *O Tempo e o Sexo*, p. 11.

¹⁰⁰¹ *Uma Teoria da Felicidade*, p. 149.

¹⁰⁰² Rojas fala de uma situação que se julga ideal, mas que nem sempre acontece, como vimos.

res humanos: sobre a família se estrutura o sentido político e com ele a autoridade e o sentido de posse, logo a economia.»¹⁰⁰³. José Mattoso coloca a questão da família em termos de *sucessão* e *aliança*¹⁰⁰⁴. Ao definir a sucessão, coloca a tónica não apenas em termos da reprodução, mas alude igualmente à questão sensível do *status*, que apresenta nestes termos:

A manutenção do *status* (...) não se deverá considerar apenas como defesa da posição social ou política obtida, como busca do prestígio ou da riqueza, mas também como luta pela *própria identidade* da família em relação com o grupo que a enquadra e os seus diversos níveis. Este último propósito leva a que a família se defina por meio do nome, de tradições próprias, de forma de educação, que parcialmente reproduzem as da classe na qual ela se procura manter, mas preservando ou conquistando também um lugar específico, diferente, único.¹⁰⁰⁵

Quanto às alianças decorrentes do matrimónio, elas surgem em dois planos distintos: por um lado, o da sociabilidade, ao permitir que passem a pertencer à família indivíduos oriundos de outros núcleos familiares; por outro lado, o da vida privada, «o que acarreta a consideração dos problemas implicados pela associação e comunicabilidade dos sexos, o amor e o erotismo, a relação do eu com o outro, a identidade masculina e feminina.»¹⁰⁰⁶.

Tratando-se de uma organização social condicionada por factores tão diversos como os económicos, religiosos, sociais, culturais ou mesmo jurídicos, é fundamental conhecer os principais traços evolutivos das estruturas familiares, desde a Antiguidade até ao século de que nos ocupamos neste trabalho.

Na Grécia antiga, as concepções de família eram múltiplas e variadas. De entre elas, convém destacar as mais importantes, algumas surpreendentemente atuais. Aristóteles atribui tal relevo aos laços familiares que os faz preceder à organização da cidade. Por seu lado, Licúrcio defende que a escolha da esposa deveria levar o homem a atentar nas suas qualidades físicas e morais e não no dote que eventualmente receberia. Esta conceção, do século IV a. C., será, no entanto, posta de parte durante muito tempo, como vimos. Os espartanos consideravam que toda a atividade privada terá de se subordinar aos interesses do Estado. Assim, o casamento tinha como principal finalidade a procriação. Os filhos de cada casal serviriam a *res* pública. O prazer e a voluptuosidade estavam vedados aos cidadãos. Plutarco tinha consciência de que o amor conjugal era efémero, porque dependente da beleza, também ela volátil. Em Roma, a família possuía um estatuto semelhante àquele que fora adquirido na Grécia. Longe de ser uma instituição privada, a família era pertença do Estado. Ao pai de família estavam adstritos todos os direitos e, de acordo com a sua vontade, seria decidido o futuro tanto da esposa como dos descendentes. O

¹⁰⁰³ *Uma Teoria da Felicidade*, p. 149.

¹⁰⁰⁴ Cf. «A mulher e a família», in *A Mulher na Sociedade Portuguesa – Visão Histórica e Perspetivas Actuais*, pp. 35-49.

¹⁰⁰⁵ *Idem*, p. 38.

¹⁰⁰⁶ *Idem*, p. 40.

papel da mulher era, pois, insignificante: não possuía bens e poderia ser trocada, expulsa ou até emprestada. Sêneca preocupava-se com a honestidade e fidelidade da mulher, concluindo que apenas as mais feias desenvolviam essas qualidades e que os maridos das esbeltas teriam de estar bastante atentos.

A intervenção da Igreja na vida social revelava-se na tentativa de fazer vingar os preceitos bíblicos do Antigo Testamento. A base da constituição social era o patriarcado, cuja principal função passava por inviabilizar a transferência do património de uma família para outra. O *Levítico*, o *Deuterónimo* e os *Números* ditavam regras bastante rígidas sobre o funcionamento da família. Eram garantidos os direitos da primogenitura e os atos dos anciãos condicionavam as gerações futuras. Por exemplo, um relacionamento amoroso com uma mulher estrangeira mancharia a glória da família durante longos anos. A base familiar judaica era, pois, endogâmica e a ilegitimidade, assim como as relações consideradas «desprestigiantes» (um relacionamento com uma escrava, por exemplo), tornavam-se muito mal vistas. Tratava-se, pois, de uma estrutura familiar que preservava, acima de tudo, a continuidade da família aos níveis económico e social, descartando as relações amorosas e sexuais, que continuavam a ocorrer na clandestinidade.

Com o feudalismo, à família estavam atribuídas as responsabilidades pela manutenção das unidades económica e social, sendo a procriação a sua principal função, admitida apenas no seio familiar. Deste modo, estava garantido o poder da família numa sociedade predominantemente agrícola: por um lado, através da manutenção dos bens nas mãos dos membros da família durante várias gerações; por outro, pela garantia de mão-de-obra disponível para o trabalho do campo, representada pelo número de filhos. Nas classes aristocráticas, o casamento era tido como o meio privilegiado para concentrar ou evitar a dispersão dos bens familiares. Nesta perspetiva, o conúbio era um negócio que se estabelecia entre duas famílias, como vimos no capítulo anterior, e a manutenção do mesmo uma preocupação real, sendo a mulher tida como um «bem» a proteger. Foi, por isso, que, nessa época, se vulgarizaram os cintos de castidade. A sua função era, por um lado, proteger a mulher das violações e, por outro, impedir que tivesse relações sexuais voluntárias fora do casamento. Apesar de todos os rigores e cuidados na preservação da monogamia, a realidade mostrou que existiam formas, socialmente aceites, de ultrapassar as restrições de cariz sexual que tanto a aristocracia como a Igreja defendiam. O amor cortês e a prostituição serviam essa vontade, mormente a do sexo masculino, de entrega aos deleites eróticos e sexuais.

Na era pré-moderna, as regras familiares oriundas da Idade Média eram bem aceites. Porém, o capitalismo tentará separar o trabalho do ambiente familiar, o que inviabiliza, desde logo, o apertado controle sobre os seus membros. Paralelamente a esta forma de emancipação, surgem diversos locais de encontros públicos, como os cafés, fruto do desenvolvimento urbano. Ali, não era possível o exercício do controle por parte da família. Estava, pois, sentenciado o modelo de

família tradicional e perde-se o seu papel de agente central do processo de socialização¹⁰⁰⁷. Mas a importância daquele espaço tem um alcance maior: os cafés começam a ser frequentados por poetas e homens de letras cultos que conviviam com indivíduos das classes médias da cidade. Ali tinham lugar importantes discussões públicas acerca da literatura e da política, sobretudo após a Revolução Francesa, cumprindo igualmente a função de centro de todas as novidades que ocorriam no país e no estrangeiro. Evidentemente que o ambiente vivido ali nada tinha a ver com os mais ou menos sofisticados salões e academias, a começar pela linguagem utilizada, pois «[n]os cafés, o debate era alheio às regras e à linguagem vigentes nas academias e nos salões, torna-se mais violento, num tom satírico, licencioso, obsceno, quando não pornográfico, nele abundando as palavras prosaicas.»¹⁰⁰⁸.

Ao longo do século que estudamos, os cafés, assim como os salões e academias, começaram a substituir a corte, até aí o cerne «da produção e da crítica literária e artística.»¹⁰⁰⁹. Assim,

(...) nasceu um novo mundo partilhado de leitores e autores – uma esfera de publicidade literária e artística não cortesã, sustentada por indivíduos privados, que esteve na origem do surgimento da esfera pública literária. A apreciação das letras e das artes saiu da corte, da universidade e do segredo, para as livrarias e os salões dos palácios nobres e da alta burguesia, até chegar aos cafés e à rua.¹⁰¹⁰

No que diz respeito especificamente ao século XVIII, a estrutura familiar é pautada pelas uniões matrimoniais tardias e pela mortalidade, por vezes excessiva, pelo que a esperança de vida à nascença não poderia ser elevada. Daqui resulta um número significativo de viúvos, bem como de órfãos, por vezes entregues aos cuidados de parentes ou tutores. É esta a tipologia da maior parte das famílias elencadas nos folhetos de cordel de que nos ocuparemos mais tarde.

¹⁰⁰⁷ No entanto, para Max WEBER (Cf., entre outras, a obra *Ensaio de Sociologia*, Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1982), as alterações ocorridas no seio familiar, sobretudo no que diz respeito ao seu afastamento da sociedade, criaram as condições necessárias para o surgimento da Revolução Industrial e não constituíram uma consequência da industrialização.

¹⁰⁰⁸ «Novas formas: vida privada, sociabilidades culturais e emergência do espaço público», in *História da Vida Privada em Portugal*, p. 450.

¹⁰⁰⁹ *Idem*, p. 427.

¹⁰¹⁰ *Ibidem*. Note-se que, como afirma a autora do capítulo citado, não há propriamente consenso por parte dos europeus setecentistas relativamente à existência de uma verdadeira «produção intelectual própria em Portugal no período estudado.» (*Ibidem*). Referem, por isso, «os efeitos da apertada censura literária – instituições como a Inquisição, a Real Mesa Censória e a própria Intendência Geral da Polícia – na escassez e notória atrofia dos centros de difusão e de consumo cultural.» (*Ibidem*). De igual modo, «o despotismo pombalino, apesar das reformas que introduziu, não deixou de reforçar as condições adversas à difusão da cultura das Luzes, em resultado do impulso policial e repressivo a que deu lugar.» (*Ibidem*). No entanto, recentes investigações esclarecem esta situação, provando que

a cultura das Luzes terá sido uma realidade também em Portugal. A comprová-la, a produção científica e cultural não só dos seus intelectuais mais conhecidos, mas também de outros até aqui pouco divulgados, as redes nacionais e internacionais em que se encontravam envolvidos, o reconhecimento e a difusão europeia das suas obras, bem como o impacto das suas ideias e da sua actividade na sociedade portuguesa. (*Idem*, p. 428).

A família, tal como era entendida em Setecentos, recebia influências várias aos níveis cultural, económico, religioso e jurídico, por exemplo. Assim, o estudioso da história da família tem ao seu dispor numerosas fontes, como as que François Lebrun enumera na obra dedicada à família do Antigo Regime, em França:

O historiador da família (...) tem de fazer-se jurista, sociólogo, etnólogo, até mesmo psicanalista, e, para isso, utilizar os mais variados meios de análise: fontes “clássicas” mas interrogadas de maneira nova, como as declarações de gravidez, os pedidos de dispensa de casamento por consanguinidade, os estatutos sinodais e ordenanças episcopais, os manuais dos confessores; testemunhos da arte e da literatura, em especial popular, imagens, contos, provérbios, canções (...).¹⁰¹¹

3.2.4. Do amor à felicidade

Apesar de todas as contrariedades, era, de facto, o casamento por amor o principal *responsável* pela felicidade de homens e mulheres que a ele se entregavam. Porém, a busca da felicidade não parece ser assim tão fácil.

Desde a Antiguidade que os filósofos pretendem conhecer aprofundadamente a arte de ser feliz, questionando-se acerca dos principais fatores que a condicionam, quer sejam culturais, económicos, sociais, relacionais, ou até mesmo genéticos.

Tales de Mileto considerava que feliz (ou *sábio*, na conceção da época) era um indivíduo que mantinha o corpo saudável, o espírito bem educado e uma boa dose de sorte. Já Demócrito via a felicidade como o resultado da fuga a todos os excessos e imperfeições. Platão, por seu turno, erradicava o prazer da felicidade, preferindo associá-la à virtude.

Aristóteles, influenciado pelas teorias orientais acerca do amor e da felicidade, considerava que a procura da felicidade é aquele bem a que todos os homens aspiram. Sendo assim, torna-se urgente saber como atingi-la. De acordo com o filósofo, a felicidade só poderá ocorrer quando o ser humano cumpre a missão para a qual foi chamado neste mundo. Assim, quando conseguir encontrar o seu caminho, terá a felicidade como recompensa. Infelizmente, não se sabe com antecedência qual será a nossa verdadeira natureza. Teremos, pois, de ousar experimentar. Epicuro, por seu turno, aconselhava os seus contemporâneos a não temerem os deuses, pois eles não perdiam tempo a contemplar os humanos. Deste modo, não deveria constituir preocupação humana a vida para além da morte. Pelo contrário, a sensatez convida a aproveitar os dias na Terra para conquistar a felicidade. De facto, o epicurismo descarta voluntariamente o homem das questões políticas e até mesmo familiares. Os excessos passionais constituem a fonte de todos os

¹⁰¹¹ *A Vida Conjugal no Antigo Regime*, p. 17.

males; por isso, é desejável cultivar a amizade (um prazer moderado se comparado com o amor) e o gosto pela arte e pelas ciências em geral como único meio de alcançar a felicidade.

Zenão, um dos principais impulsionadores do estoicismo, uma outra corrente filosófica empenhada em descobrir o caminho da ventura, defende uma vida simples e natural, sinónimo de liberdade, longe das amarras das paixões. Ser estoico é ser sábio, é almejar a ataraxia, um estado de perfeita completude sem nada desejar, uma vez que o querer é a causa de todos os problemas que assaltam a mente humana.

Para Espinosa, a felicidade é o resultado de uma espécie de conhecimento ou de sabedoria suprema. Assim, o ato de amar consubstancia-se numa explosão de alegria que advém do que a causa. O filósofo aceita que o ser humano é um animal com desejos. Mas há que saber distinguir as paixões vulgares de outras de carácter mais elevado, sobretudo o conhecimento filosófico, o que deverá satisfazer plenamente o nosso desejo de saber. Adquirida essa competência, é possível viver em serenidade e beatitude. Mas esta corrente filosófica esbarra na impossibilidade de ser transposta para a escrita, pelo que não poderá ser explicada a quem nunca a viveu. Os princípios defendidos por Espinosa são contrariados por Ortega y Gasset, no século XX, pois este filósofo moderno acredita que «amor não é alegria»¹⁰¹² e que se tem confundido o amor com as suas consequências. Corroborando a sua teoria, Ortega y Gasset questiona: «Quem duvida de que o amante seja fonte de alegria para o amado? Mas não é menos certo que o amor é às vezes triste como a morte, um tormento soberano e mortal.»¹⁰¹³

Schopenhauer parece ter passado a vida a cultivar o seu extremo pessimismo acerca da felicidade. Nos seus escritos, apresenta cinquenta regras de vida para tornar a existência humana menos terrível. No entanto, previne que a plena felicidade é impossível de alcançar. Para ele, a vida é, como vimos, unicamente composta de sofrimento, de decepção e frustração. Assim, o homem deve apenas geri-la o melhor que souber, evitando sofrimentos inúteis. Não vale a pena forçar a natureza de cada um, pois a felicidade só pode ser encontrada por quem tiver a plena consciência que se basta a si próprio e que se satisfaz com as alegrias simples da vida. Limitando os seus desejos, o homem é capaz de reduzir o sofrimento.

Sem pretendermos esgotar o forte manancial de estudos sobre a felicidade a que tivemos acesso, destacaremos, mais uma vez, o século XVIII por ter desenvolvido uma conceção particularmente interessante de felicidade que convém aqui precisar.

A História ensina-nos que, em todos os tempos e um pouco por todo o mundo, o homem procurou, sem cessar, a felicidade. Mas é no século XVIII que, a este propósito, se opera uma verdadeira revolução das mentalidades. Anteriormente, a Igreja alertava o indivíduo para as consequências do pecado. A felicidade só poderia ser encontrada no Paraíso e, enquanto vivesse na Terra, o ser humano teria necessidade de sofrer para herdar a ventura no outro mundo. Mas os

¹⁰¹² *Estudos sobre o Amor*, p. 14.

¹⁰¹³ *Ibidem*.

nobres cavaleiros estavam muito mais preocupados com a glória e a honra e os camponeses, por seu lado, tinham outras preocupações: trabalhar e cuidar da família. Também aqui a felicidade era relegada para segundo plano. A partir de 1700, reivindica-se o direito à felicidade. São publicadas inúmeras obras sobre o assunto, defendendo a ideia de que urgia recuperar o prazer, as paixões e a sensualidade. Mesmo a Igreja altera o seu ponto de vista sobre esta matéria e postula que é através da prática da caridade e do amor ao próximo que o crente se realiza: obtém prazer imediato e garante a salvação eterna.

Como vimos, a busca da felicidade motivou, desde sempre, a conduta do ser humano, pois este considerava que, ao encontrá-la, descobriria o sentido da sua própria existência. Mas, apesar de todos nós sermos destinados a ser felizes, a realidade revela que poucos o conseguem. Deste modo, estudiosos de diversas áreas do saber procuram construir uma teoria da felicidade, a fim de tentarem estabelecer os princípios deste importante desiderato. Enrique Rojas é um deles e considera que a teoria da felicidade «assenta em dois pressupostos fundamentais: ter uma personalidade equilibrada – encontrar-se a si mesmo, possuir-se – e ter um projeto de vida coerente, que nos projeta pouco a pouco para o futuro, que seja uma caminhada contínua em direcção a isso a que chamamos ‘o dia de amanhã’...»¹⁰¹⁴.

Uma breve reflexão acerca da etimologia das palavras, nas diversas línguas relacionadas com a felicidade, as «expressões felizes»¹⁰¹⁵ – *felicitas* e *beatitudo* (do latim); *glücklichsein* e *seligkeit* (do alemão); *happiness* (do inglês); *bonheur* (do francês); *felicità* (do italiano); *felicidade* (do português) – permite-nos concluir que todas elas se associam a termos como «a alegria, o gozo, a paz, a satisfação pelo dever cumprido, a ventura, a sorte, a dita, o bem-estar (...), a glória, a fama, a delícia, a complacência... a felicidade.»¹⁰¹⁶.

Apesar de se saber, em pormenor, o que é necessário para que a felicidade exista, não devemos esquecer que este estado ideal não se pode alcançar em definitivo, embora, como vimos, estejamos predispostos para ela. Tendencialmente orientado para o futuro¹⁰¹⁷, o ser humano vê na concretização do seu projeto pessoal a melhor forma de conseguir ser feliz e de encontrar um rumo para a vida. Para este sentido, concorrem três aspetos julgados essenciais: o trabalho, a cultura e o amor. Centrando a nossa atenção neste último, poderemos concluir que o ser humano é incapaz de passar a sua vida completamente sozinho. Necessita, pois, de qualquer coisa que o «prolongue, que transcenda as [suas] próprias acções»¹⁰¹⁸ e a isso chamamos comumente amor. É assim que surge aquilo que Enrique Rojas denomina como «projecto afectivo»¹⁰¹⁹. Trata-se de

¹⁰¹⁴ *Uma Teoria da Felicidade*, p. 9.

¹⁰¹⁵ *Idem*, p. 19.

¹⁰¹⁶ *Ibidem*.

¹⁰¹⁷ Segundo Enrique ROJAS, o futuro é aquela dimensão temporal que «se nos afigura muito mais rica do que qualquer outra dimensão da temporalidade» (*Uma Teoria da Felicidade*, pp. 24-25).

¹⁰¹⁸ *Idem*, p. 21.

¹⁰¹⁹ *Ibidem*.

selecionar «entre as pessoas do outro sexo uma que [o] acompanhe no [seu] empreendimento, que será também o dele.»¹⁰²⁰. De facto, amar alguém não se resume à atração física, mas sobretudo ao facto de não se poder equacionar todo o futuro sem a companhia dessa pessoa. Daqui resulta a felicidade, «aquele estado de ânimo em que me encontro satisfeito com o que fiz da minha vida até ao momento, de acordo com o que projectei»¹⁰²¹, como assegurava Rojas, sem esquecermos que esta situação não é definitiva, antes se encontra em permanente construção, o que nos obriga sempre a investir, seja no trabalho, no estatuto sociocultural ou no amor. Por este motivo, S. Tomás de Aquino, nas suas reflexões acerca da natureza humana, considera que a existência do homem provém da necessidade de estar sempre no encalço de algo. Acrescenta ainda que a felicidade total e inabalável não é mais que uma mera utopia e só pode existir intelectualmente, sem, muitas vezes, se converter em algo concreto. Apesar de todos os homens terem consciência da dificuldade em encontrar a felicidade, ela pode, ainda que, por vezes, brevemente, resultar do bem e da bondade, uma vez que, no dia-a-dia, se constata que «riquezas, fama, honrarias, distinções, talento ou até saúde»¹⁰²² contribuem para o aparecimento da felicidade, mas não pode ser considerado como esse sentimento em si.

A noção de bem pode gerar alguns equívocos, pelo que devemos deter-nos no conceito que São Tomás desenvolve e que podemos resumir deste modo: o bem é capaz de satisfazer «por completo e definitivamente a mais profunda sede do ser humano»¹⁰²³. Assim, este bem, pelas suas características, ultrapassa a nossa capacidade de o conceber, faz parte de uma dimensão sobrenatural, a de Deus, pois só Nele se encontra no seu estado mais puro. Modestamente, cabe ao homem servir-se da felicidade para conseguir alcançar o bem que deve recheiar a vida por meio do trabalho, da herança cultural e do amor, pois «feliz é aquele que tem tudo o que quer»¹⁰²⁴. Mas, para se conseguir tudo o que se deseja, é necessário respeitar outro princípio. Fazendo apelo à filosofia aristotélica, podemos concluir que a felicidade resulta de um ato intelectual. Enrique Rojas conclui que, face a estes pressupostos filosóficos, «[o] conhecimento é uma forma de apropriação. Daí que não se possa amar o que não se conhece.»¹⁰²⁵. Deste modo, antes de amar, teremos de conhecer, passando aquele ato a ser uma consequência do conhecimento, que provoca alegria e gozo potenciados por se possuir a pessoa amada. Assim, conclui Rojas que «amar quer dizer estar junto daquele que se ama»¹⁰²⁶. É uma realidade bem concreta e, por isso, somos levados a inferir que não pode haver felicidade sem amor. Mas será que só o

¹⁰²⁰ *Ibidem*.

¹⁰²¹ *Idem*, p. 23.

¹⁰²² *Idem*, p. 29. Estes são os elementos elencados e exemplificados por Enrique Rojas, ao concluir que se trata de factores descartáveis, pois só por si não garantem o gozo da alegria do ser humano.

¹⁰²³ *Ibidem*.

¹⁰²⁴ *Idem*, p. 30. Note-se que aqui o autor cita Santo Agostinho.

¹⁰²⁵ *Ibidem*.

¹⁰²⁶ *Ibidem*.

amor basta para que a felicidade possa ser alcançada? Parece-nos que não, pois haverá necessidade de contar com a interpenetração dos três elementos: trabalho, amor e cultura. Só assim a vida faz do indivíduo um ser feliz, «[p]orque o sentido da sua vida dirige-se para o que é bom, por uma ordem pessoal e de alguma maneira (ainda que menos intensa) colectiva, embora sabendo que nunca existirá a ordem completa entre os homens.»¹⁰²⁷. Então é possível observar uma certa ambiguidade nesta questão, uma vez que existem sempre limitações, apesar de tudo parecer correr bem. É comum, pois, que uma pessoa se sinta feliz num determinado momento da sua vida e logo a seguir pense que é o mais desgraçado dos seres. Por exemplo, aquele que procura apenas um dos elementos fundamentais necessários à felicidade propostos pela filosofia grega – o prazer, a virtude e o conhecimento – nunca será feliz durante muito tempo. Na tentativa de explicar esta situação, Rojas crê que

a entrega à sensualidade é uma correria tão desenfreada quanto insensata. Isto, na suposição de que seja esse o trajecto escolhido como caminho para a felicidade. Mas o homem medianamente inteligente não restringe a sua felicidade ao âmbito do prazer, muito menos ao do prazer sexual. O tema é bastante mais complexo. O prazer faz parte da felicidade, ou melhor, sentir-se feliz implica o gozo de um prazer que não é puramente biológico e material. Passar a vida a correr atrás de prazeres materiais e sensuais pode ter como consequência mais provável o sentimento de um profundo vazio.¹⁰²⁸

Para evitar (ou minimizar) a situação apresentada, convirá conhecer as causas da felicidade, que, de acordo com Bertrand Russel, são «o entusiasmo, a descoberta do sentido da existência, o afecto, a família, o trabalho, os interesses pessoais, o esforço e a resignação.»¹⁰²⁹.

Quando o amor acontece, o homem sente-se possuído por uma espécie de sedução «gratificante, dilatadora, que comove interiormente e convida à doação pessoal»¹⁰³⁰. Assim, o amor «é aprovação deleitosa de algo e desejo de fundir-se com esse objecto»¹⁰³¹. E essa aprovação é essencial, na medida em que ela nos leva a considerar aquilo que aprovamos como sendo bom, excepcional, cuja existência deverá ser assegurada. Neste sentido, amar é aprovar e, quando aprovamos, damos o nosso melhor e despojamo-nos totalmente¹⁰³². Aqui reside o verdadeiro sentido da vida: ao descobrir o amor como autêntico, o indivíduo renasce, muda. Quando o indiví-

¹⁰²⁷ Idem, p. 31.

¹⁰²⁸ Idem, p. 34.

¹⁰²⁹ Bertrand RUSSEL, *A Conquista da Felicidade*, Lisboa, Guimarães Editores, 2006, *apud Uma Teoria da Felicidade*, p. 35.

¹⁰³⁰ *Uma Teoria da Felicidade*, p. 89.

¹⁰³¹ *Ibidem*.

¹⁰³² Enrique ROJAS afirma, a este propósito, que «o amor é entrega e doação gratuita e a felicidade consiste mais em dar do que em receber.» (Idem, p. 90).

duo escolhe o seu par, está inequivocamente a dar-se a conhecer, pois, para o fazer, necessita de cativar os seus gostos, as suas ideias, numa palavra, a estética¹⁰³³.

Não há dúvida de que o amor é um sentimento, mas é comandado pela vontade. Como afirma Rojas, «[a]mar é uma operação volitiva, o que quer dizer que pode corrigir-se, aumentar-se, aperfeiçoar-se»¹⁰³⁴. Se o amor se resumisse exclusivamente ao sentimento, ficaríamos sujeitos à sua inconstância e perderíamos a liberdade. Mesmo os instintos, bem como a própria sexualidade, devem estar sujeitos à razão – para orientar a nossa vida moderada e sensatamente – e à vontade.

A separação mais ou menos prolongada dos amados não dita, obrigatoriamente, o fim do amor, mas provoca um sofrimento atroz. Segundo Schopenhauer, todas as separações fazem com que os apaixonados experimentem *o antegosto da morte*. A angústia dos amantes que, por motivos vários, não podem estar juntos tem vindo a inspirar muitas composições artísticas e, de alguma forma, moldou as concepções do chamado amor romântico, que nunca esqueceu a sua fragilidade, tornando presente o conceito de morte que lhe está associado. Apesar da irreversibilidade desta noção, muitos mitos e obras de escritores conceituados, bem como a construção de determinados artefactos, procuraram, em todas as épocas, mostrar a esperança de que o amor possa perdurar para além da nossa vida terrena. Como vimos anteriormente, o mito de Orfeu procura demonstrar que é comum a resistência do homem à ideia de que a morte consegue separar para sempre os amados. No mesmo sentido concorre o costume milenar de colocar os túmulos dos amantes no mesmo espaço, regra geral frente a frente, como é o caso dos túmulos de D. Pedro e de D. Inês de Castro, para que, no dia do Juízo Final se possam ver imediatamente. Favorecedores da consolidação do mito da Castro, os túmulos de Alcobaça são os testemunhos em pedra do amor e da morte, da memória que não pode ser apagada. Apesar da indiferença dos homens, as tumbas continuam a exibir a inscrição «A:E:AFIN : DO MUNDO», que tem tido várias leituras, mas em que alguns querem ver «Até ao Fim do Mundo», pois é a que será capaz de eternizar o mito do amor.

O caso dos apaixonados que preferem morrer juntos a ficar sozinhos tem, do mesmo modo, marcado a literatura ao longo dos tempos, sobretudo na tragédia e na ópera. A este propósito, citemos a famosa obra de Shakespeare, *Romeu e Julieta*, ou a famosa ópera de Wagner intitulada *Tristão e Isolda*. No primeiro caso, a decisão de morrer funda-se num mal-entendido, mas no segundo celebra-se o triunfo do amor sobre a inexorável morte: ao ver o seu amado morto, Isol-

¹⁰³³ Enrique ROJAS refere, exemplificando, que sempre que «alguém diz ‘eu nunca me enamoraria dessa mulher’, não está senão a autoclassificar-se, de algum modo, dando a versão negativa do protótipo de mulher que procura.» (*Ibidem*, p. 90).

¹⁰³⁴ Idem, p. 91.

da, apenas com a sua tremenda força de vontade, cai morta sobre o seu cadáver¹⁰³⁵. Em ambos os casos, porém, verificamos que os amados conseguiram aceder a uma união impossível de concretizar enquanto vivos.

A insistência dos artistas no tema do amor para além da morte encerra a verdade emocional de que a vida sem a pessoa amada se afigura insuportável¹⁰³⁶.

3.2.5. O lado negro do amor

Antes de encerrarmos a primeira parte da presente dissertação, não queremos deixar de tecer algumas considerações acerca dos aspetos menos positivos do amor, também eles abordados nos folhetos de cordel que nos propomos estudar adiante.

O amor conflituoso é visto como um desvio, alheio às regras próprias de uma paixão comum. Tal é a posição de Stendhal¹⁰³⁷, que considera que a irascibilidade é observável tanto por quem ama como por quem não está apaixonado. No primeiro caso, para que a paixão sobreviva é necessário que o inferior maltrate o seu amante, 'equilibrando', deste modo singular, a sua limitação. Com frequência, este modo original de amar levava-o a «praticar o bem com quem não gostava e o mal com quem gostava»¹⁰³⁸.

Quanto ao segundo caso, a conflitualidade resultava da cessação da paixão, o que se traduzia em desprezo. Stendhal diz que as mulheres, numa relação deste tipo, sentem um certo prazer no desprezo do amado e muitas só amam se o parceiro for realmente cruel.

Um outro desvio é o chamado *amor por pique*. Neste contexto, concedia-se uma importância acrescida à honra. No cortejo amoroso, esta derivação poderia ser proveitosa, uma vez que se aguçava o prazer da conquista ao assediar uma mulher que se sabia ser invejada por aquela que, na verdade, era a amada. No que diz respeito aos homens casados, bastava arranjar uma amante, o que funcionava nos mesmos termos.

O derradeiro desvio prende-se com o ciúme e com a infidelidade. Deste modo, intentar ou consumir uma traição permitiria à mulher, por exemplo, testar a paixão do marido ou sobre ele exercer um poder doentio.

Todas estas manifestações de amor, por provocarem sofrimento nos intervenientes do processo amoroso, contrariam a ascensão à felicidade, objetivo que deveria presidir à relação amo-

¹⁰³⁵ O desejo de partir com a pessoa amada poderá parecer-nos, à primeira vista, irracional, mas, se pensarmos nos nossos impulsos quando estamos verdadeiramente apaixonados, concluiremos que eles também o são.

¹⁰³⁶ Apesar de ser muito difícil alguém morrer unicamente por amor, a realidade mostra que os apaixonados que experimentam uma separação irreversível sentem um enorme desejo de morrer.

¹⁰³⁷ Cf. *Do Amor*.

¹⁰³⁸ *O Tempo e o Sexo*, p. 101.

rosa. Pelo contrário, institui-se um sentimento de desconfiança entre os parceiros que levará, inevitavelmente, ao fim do amor.

De todas as transgressões que poderíamos convocar neste contexto, interessar-nos-á, pelos ecos que se farão sentir nos folhetos de cordel que abordaremos, a prostituição, o adultério e o ciúme desmedido. Delas daremos conta, de seguida, com mais profundidade.

Na Antiguidade, as culturas do Médio Oriente e da Índia mantinham um princípio que perdurará durante milénios: as jovens raparigas, oriundas das diversas classes sociais, exerciam uma atividade que poderíamos considerar como iniciática e que consistia em *dar-se* aos peregrinos que visitavam os templos de divindades relacionadas com a fecundidade. Rapidamente, este ritual propagou-se a toda a civilização ocidental, justificando a velha máxima que considera a prostituição como «a mais velha profissão do mundo». A reprovação causada pela prostituição é variável, dependendo da importância conferida à virgindade e à própria sexualidade. O Cristianismo, por exemplo, considera que «a carne é fonte de infelicidade e a fornicação o meio dos pecados»¹⁰³⁹, ao contrário daquilo que as sociedades antigas e orientais consideravam.

No século XVIII, ainda sob a influência da Inquisição, as prostitutas não eram perseguidas e admitia-se a sua atividade, desde que não fossem casadas nem doentes. Para além disso, não poderiam dedicar-se à prostituição por conta própria, para não serem acusadas de feitiçaria. Citando Salles¹⁰⁴⁰, José Pacheco afirma que «a prostituição tem por função, ao proporcionar prazeres sem futuro e sem consequências, evitar o adultério e o exercício de violência sobre raparigas e crianças e, em última análise, preservar a família.»¹⁰⁴¹. O desenvolvimento da prostituição tem uma relação direta com o crescimento das cidades, mas não só. A moral de cariz libertino, defendida pelo Iluminismo, favoreceu igualmente esta prática, por um lado; por outro, a pobreza e o aumento do número de mães solteiras e desempregadas conduziram também muitas mulheres à prostituição. Só mesmo o receio de contrair doenças sexualmente transmissíveis, como a sífilis, foi capaz de travar a tendência ascendente do ofício das *mulheres da vida*¹⁰⁴². Muitos pais não se coíbiavam de negociar as próprias filhas, motivados, sobretudo, por problemas financeiros. A realidade mostra, assim, que os bordéis eram comuns um pouco por todo o lado, apesar do controlo efetuado por parte das autoridades. Seja como for, a prostituição desde sempre provocou vivas reações por parte da Igreja e do próprio Estado. Deste modo, a ideia mais comum no que à mulher prostituta diz respeito é a de que a sociedade tem de «proteger-se deste mal encarnado que invade o corpo da mulher, tendo presente, contudo, que é através dele que o homem se exprime. Mais do que na criminosa, na feitiçeira ou na revoltosa, o homem é obrigado a reconhe-

¹⁰³⁹ *Uma História das Mulheres*, p. 82.

¹⁰⁴⁰ C. SALLES, «As prostitutas de Roma», in Georges DUBY, *Amor e Sexualidade no Ocidente*, Lisboa, Terramar, 1992.

¹⁰⁴¹ *O Tempo e o Sexo*, p. 160.

¹⁰⁴² Estas mulheres eram conhecidas por *devassas de seu corpo e mal procedidas*, ao passo que os homens que facilitavam a prostituição eram chamados *alcouceiros* ou *alcoviteiros*.

cer-se na prostituta, uma vez que é ele quem paga o serviço do seu corpo. Com um mesmo movimento, ele inclui-a e exclui-a: aqui, o desejo e a moral confrontam-se violentamente. Podemos então compreender como puderam as atitudes sociais e religiosas mudar ao longo dos séculos, conforme a prostituição era considerada como mal absoluto, pecado sem remédio, crime ou mal necessário – e, tantas vezes, tudo isto ao mesmo tempo.»¹⁰⁴³.

Nos finais de Setecentos, a supremacia económica dos patrões levava as criadas a ceder às suas investidas de cariz sexual sob pena de sofrerem represálias e perderem, inclusivamente, o emprego. Deste modo, inicia-se o que, atualmente, é entendido como assédio sexual, que passou a ser frequente, ao ponto de, nos finais do século XVIII, cerca de 50% das mães solteiras serem criadas que acabavam por conceber dos seus patrões¹⁰⁴⁴. Esta coação sexual está presente em muitos entremezes de cordel que intentaremos dissecar adiante.

No entanto, também o século XVIII assistiu ao surgimento das amantes *com casa posta* ou *por conta*. Eram, regra geral, mulheres jovens sustentadas por homens mais velhos e abastados que viviam numa espécie de concubinagem, ou mesmo prostituição, embora os casais estivessem unidos pelo amor. Igualmente considerada *dupla família*, esta relação permitia ao homem apresentar a amante em público, o que constituía uma forma de prestígio social.

A prostituição feminina tem-se mantido ao longo dos tempos, apesar das repressões e de várias perseguições, que tinham como principal objetivo a vontade de manter inalterada a estrutura social, pois havia o perigo da dissolução das fortunas no pagamento de favores sexuais e o medo de contrair doenças venéreas. Seja como for, a prostituição continua a ser uma realidade nos nossos dias e é previsível que perdure, enquanto houver clientes dispostos a pagar e mulheres recetivas a vender o seu próprio corpo para satisfação das suas necessidades económicas.

Esta era uma realidade generalizada no Portugal setecentista que, muitas vezes, assumia um cariz violento. Por este motivo, Joaquim Ramos de Carvalho afirma que «[a] sedução, o rapto e mesmo a violação de jovens raparigas, com o envolvimento de intermediários, não foram só comportamentos urbanos, como (...) ocorriam também nos meios rurais.»¹⁰⁴⁵. As penas para quem praticasse esses crimes não eram leves. No entanto, estas eram apenas aplicadas a «pessoas plebeias»¹⁰⁴⁶, sendo tidas como «incursas no crime de rapto por sedução todas as pessoas, contra as quais se provar que aliciaram, solicitaram, e corromperam as filhas alheias, que vivem com boa, e honesta educação em casa de seus pais (...)»¹⁰⁴⁷. Eram, por isso,

¹⁰⁴³ «Introdução», in *História das Mulheres – do Renascimento à Idade Moderna*, p. 461.

¹⁰⁴⁴ É José PACHECO quem revela, na obra citada, no capítulo intitulado «O Sexo por Via da Prostituição», a elevada percentagem de mulheres que se sujeitavam, em silêncio, aos seus patrões.

¹⁰⁴⁵ «As sexualidades», in *História da Vida Privada em Portugal*, p. 127.

¹⁰⁴⁶ «Casa, casamento e nome: fragmentos sobre relações familiares e indivíduos», in *História da Vida Privada em Portugal*, p. 148.

¹⁰⁴⁷ Idem, p. 149.

condenados os peões em dez anos de degredo para as galés, e os nobres em igual tempo para Angola. Decretavam-se ainda, entre outras disposições, que nas mesmas penas incorreriam os pais que *solicitem filhos alheios para entrarem em suas casas, e nelas terem comunicação com as suas filhas, a fim de se queixarem depois deles, e os obrigarem a que com elas casem*.¹⁰⁴⁸

A fidelidade é, normalmente, o resultado da amizade e do amor e, por isso, quer-se desinteressada. No entanto, acontece que, em certas ocasiões, ela deixa de ser autêntica e coloca-se ao serviço de princípios ético-sociais. Trata-se do que Enrique Rojas designou como o «amor desperto»¹⁰⁴⁹. Os exemplos maiores deste inusitado tipo de amor são os que deram origem ao donjuanismo e ao pompadourismo, que influenciaram profundamente toda a produção literária universal, sobretudo desde o século XVIII. O primeiro diz respeito ao princípio segundo o qual o poder político é ameaçado devido ao amor, enquanto o pompadourismo se manifesta quando o sexo promove a ascensão política.

A figura de Don Juan, a que já aludimos, é, de facto, paradigmática, representando o sedutor vagabundo, «um símbolo essencial de certas angústias primordiais do homem, uma valoração de uma estética e uma mitificação da alma.»¹⁰⁵⁰. No entanto, Ortega y Gasset considera que este Don Juan não é propriamente aquele homem que todos veem a conquistar as mulheres. Para este filósofo, ele é precisamente o contrário. Assim, «D. Juan não é o homem que faz a corte às mulheres, mas o homem a quem as mulheres fazem a corte»¹⁰⁵¹.¹⁰⁵². Aqui reside um erro comum por parte de todos os que escreveram acerca do donjuanismo, pois Ortega y Gasset considera que este equívoco acaba por criar «um tipo inferior e trivial de D. Juan»¹⁰⁵³.

Em todos os tempos, a infidelidade marcou os relacionamentos humanos. No império babilónico, ser infiel era uma das características do indivíduo do sexo masculino. Praticamente ilibado de qualquer pena se fosse descoberta a sua relação adúltera¹⁰⁵⁴, o homem não se coibia das suas frequentes «aventuras» sexuais. Aliás, o adultério masculino era totalmente permitido se praticado com prostitutas ou mulheres solteiras (ou viúvas). O mesmo não acontecia à mulher

¹⁰⁴⁸ *Ibidem*.

¹⁰⁴⁹ *Uma Teoria da Felicidade*, p. 148.

¹⁰⁵⁰ *Ibidem*.

¹⁰⁵¹ E por que motivo isso acontece? Que qualidade deve possuir um homem para que tal venha a acontecer? ORTEGA Y GASSET socorre-se de dois casos de vida para nos fazer perceber o *segredo* de Don Juan. Fala de Stendhal que não consegue ter uma verdadeira relação amorosa. Deste modo, aquilo que ele experimentou durante toda a sua vida foram «pseudo-amores» (*Estudos sobre o Amor*, p. 27). Apesar do tremendo esforço que levou a cabo durante 40 anos, Stendhal sempre julgou que o amor se pode *fazer e concluir*, o que, na visão de ORTEGA Y GASSET, não pode acontecer. Por isso, apresenta a figura de Chateaubriand que encontrou sempre um amor já *feito*. Ele apenas tem o *trabalho* de o aceitar. É um «tipo de amor em que um ser fica inscrito de uma vez para sempre noutro ser» (idem, p. 28), uma «espécie de enxerto metafísico» (*ibidem*).

¹⁰⁵² *Estudos sobre o Amor*, p. 26.

¹⁰⁵³ *Ibidem*.

¹⁰⁵⁴ Nos casos mais extremos, o prevaricador poderia ser obrigado a pagar uma pequena indemnização.

que traísse o seu marido, estando previstas, para estes casos, penas de amputação do nariz, ou de outras partes do corpo, e até mesmo a morte.

Apesar do risco, nem sempre controlado, parece que o adultério feminino era frequente e praticado por mulheres bastante ousadas, convirá dizer, se avaliarmos os castigos a que estariam sujeitas ao serem apanhadas em flagrante delito.

Na Grécia Antiga, o adultério desenvolveu-se a partir do século V a. C.. Convirá reter um aspeto curioso que irá condicionar comportamentos futuros: a mulher que tivesse uma ocupação nunca era punida por cometer adultério, mas nas restantes situações o castigo seria exemplar. Apesar de se considerar maioritariamente que o adultério era um flagelo social que convinha erradicar, nem todos os pensadores gregos estavam de acordo. Por exemplo, Platão defendia a monogamia, mas não teve seguidores. Por isso, muda rapidamente a sua forma de pensar o assunto e advoga uma sociedade em que o amor livre imperasse e, de uma forma inusitada para a época, propõe a igualdade entre homens e mulheres em termos sociais e sexuais. Indo um pouco mais além, defende as uniões ilegítimas, desde que elas não constituíssem escândalo. Também em Roma o adultério feminino era aceite, ou, pelo menos, tolerado, e o estatuto das prostitutas e das mulheres adúlteras confundia-se com frequência. Sempre que se tomava conhecimento da infidelidade de um cônjuge, o sentimento dominante era a infelicidade, o que não impedia que se castigasse o infrator com as penas previstas na Lei. No entanto, seguindo os preceitos da antiga Babilónia, Plutarco desculpabiliza o adultério praticado pelo homem, pois considera que é por respeito à esposa que ele praticava atos licenciosos com outra mulher. Mas, quando eram as mulheres a trair os maridos, a situação era diferente e dependia da reação do esposo enganado. Como veremos adiante, o homem que não consegue controlar a mulher é alvo de críticas e, por isso, acusado de frouxidão pelos seus congéneres. Diz Paul Veyne que «[a] mentalidade romana é sempre uma questão de saber quem manda.»¹⁰⁵⁵. E as reações do marido traído não são substancialmente diferentes das que observamos em Setecentos, a fazer fé nos relatos contidos nos folhetos de cordel a ser analisados mais à frente. É o mesmo especialista no Mundo Antigo quem aborda os comportamentos dos maridos romanos:

Se o marido surpreender a mulher com um amante, então tudo é permitido. A solução mais simples é ordenar que todos os escravos e a criadagem urinem em cima dele. A mais radical consiste em infligir-lhe o tratamento de Abelardo: a castração.

(...)

Na mulher ninguém toca! Pode ser repudiada, mas nunca se pode matar os dois amantes encontrados na cama.¹⁰⁵⁶

¹⁰⁵⁵ «A Invenção do Casal Puritano», in *A Mais Bela História do Amor*, pp. 33.

¹⁰⁵⁶ Idem, pp. 33-34.

A Bíblia considera que era humana a tentação para trair, mas preconiza a pena de morte para o crime de adultério, tanto para o homem como para a mulher.

Na Idade Média, os homens nobres eram, frequentemente, polígamos e o número de filhos bastardos era exibido como um troféu de caça. No entanto, esta situação de modo algum descredibilizará a instituição familiar, que continuava a ser vista como a base dos valores sociais. As notícias que chegaram até aos nossos dias acerca do comportamento do homem medieval levam-nos a concluir que as relações extraconjugais eram bastante mais habituais na adolescência e na viuvez, não interferindo assim na solidez dos casamentos.

Nos alvares do século XVI, a prática do adultério passa a ser banal e as consequências sociais dali resultantes não vão para além da chacota em relação ao marido traído¹⁰⁵⁷.

Entre os séculos XVII e XIX, as relações extraconjugais baseavam-se num novo paradigma relacional: a atração mútua. O erotismo surpreende a mulher burguesa e

tornou-se difícil continuar a sustentar a velha dicotomia – procriação *versus* prazer¹⁰⁵⁸ – da divisão dos papéis sexuais femininos, na medida em que a *esposa legítima* aspirava a sentir prazer, a *amante*, para além de experimentar prazer, sonhava ser *legítima* e a prostituta tinha passado a fingir que era uma mulher respeitável.¹⁰⁵⁹

E a situação masculina, por consequência, sofre igualmente alterações significativas: é «mais difícil ser amante que marido, na medida em que era mais fácil ser carinhoso ocasionalmente do que sê-lo quotidianamente.»¹⁰⁶⁰. E nem mesmo a família real portuguesa escapa aos laços tentadores do adultério. Sabemos que quase todos os reis de Portugal tinham amantes e vários filhos resultantes dessas relações ilícitas. Em vez de ser este um assunto privado, era-o, pelo contrário, do domínio público, como provam as exigências feitas no sentido de obrigar o rei a legitimar todos os filhos bastardos. Pedro Cardim considera que esta legitimação serviria como «uma forma de remir o pecado cometido»¹⁰⁶¹, pois

¹⁰⁵⁷ Ao marido atraído chamavam «cornudo» e «cabrão», de acordo com a linguagem da época, ainda hoje em voga.

¹⁰⁵⁸ No entanto, a Igreja continuava a ver os atos sexuais praticados fora do matrimónio ou aqueles cujo objectivo não seria o da procriação como pecados mortais. Mesmo o facto de se amar o cônjuge com muita paixão era condenável. Outras práticas eram igualmente punidas e preocupavam não só as autoridades religiosas, como os médicos, educadores e pais pela generalização de tais comportamentos. A este propósito, Sara F. Matthews GRIECO afirma que

[j]untamente com o *coitus interruptus*, a homossexualidade e a bestialidade, a masturbação era um dos quatro pecados sexuais que desafiavam o imperativo reprodutor da natureza, em nome de prazeres «perversos» (...). No início do século XVIII, as autoridades laicas iniciaram uma luta contra a que então era considerada como uma doença social generalizada. («O corpo, aparência e sexualidade», in *História das Mulheres – do Renascimento à Idade Moderna*, p. 102).

¹⁰⁵⁹ *O Tempo e o Sexo*, p. 54.

¹⁰⁶⁰ *Ibidem*.

¹⁰⁶¹ Pedro CARDIM, «A corte régia e o alargamento da esfera privada», in *História da Vida Privada em Portugal*, p. 176.

a realeza tinha uma dimensão exemplar, facto que colocava pressão sobre todos os membros da família real para que tivessem condutas modelares. Além disso, o ambiente de *puritanismo católico* que, a partir de meados de quinhentos, se foi instaurando no mundo palaciano também contribuiu para tornar um assunto incómodo as amantes e os filhos concebidos fora do casamento.¹⁰⁶²

Apesar de tudo, temos conhecimento, por exemplo, dos vários casos extraconjugais de D. João V¹⁰⁶³ que lhe valeram o epíteto de *freirático*¹⁰⁶⁴. Famosa ficou a sua ligação com Madre Paula, do Convento de Odivelas, bem como os vários filhos resultantes da sua união – conhecidos como os *Meninos de Palhavã*. De facto, a bastardia começava a ser vista como uma situação normal, realidade dada a conhecer por José Gentil da Silva, ao discorrer acerca dos descendentes de D. João V:

Na Lisboa do século XVIII, os «meninos de Palhavã», privilegiados ou não entre a corte de bastardos de D. João V, eram uma espécie de instituição que exprimia pela sua presença a vanidade do casamento. Famílias antigas e ilustres aceitavam naturalmente dar uma filha a herdeiros de bastardias sucessivas. Separações frequentes dos esposos davam nascimento a bastardos que não eram vergonha para ninguém.¹⁰⁶⁵

D. José I, filho e sucessor de D. João V, teve igualmente as suas amantes. Ao contrário do pai, nunca legitimou os seus filhos, o que, segundo os estudiosos, constitui uma prova de que a vida sexual da realeza, neste caso, passa a pertencer apenas ao domínio privado.

¹⁰⁶² *Idem*, pp. 175-176.

¹⁰⁶³ De facto, o rei D. João V foi o responsável por uma autêntica revolução nos costumes da corte portuguesa. Por seu intermédio,

[a] sedução nasceu. A graça revelou-se. Cultivou-se a elegância. Balbuciou a intriga. Surgiu o amor. A nobreza portuguesa do princípio do século XVIII, carrancuda e beata, sorna e patriarcal, que mandava casar as filhas sem elas sabermos com quem, teve de contar, daí por diante, com um elemento novo. A menina fidalga, a frança do Paço, requestada, galanteada, perseguida, – pôde amar e escolher. Escolhendo, – dignificou-se. Dignificando-se, – dominou. O motivo sentimental começou a intervir nos casamentos da corte. (*O Amor em Portugal no século XVIII*, p. 60).

Marie-Noëlle CICCIA acrescenta, a propósito do mesmo monarca, que

[a]dmirant les fastes de la cour française, il en adopte la mode vestimentaire (perruques et toilettes que les nobles et les grands bourgeois imiteront à leur tour). Il est également très sensible à la musique italienne et donne, dans son palais, des réceptions somptueuses, à l'image de la France (...). Mais c'est en Italie qu'il va chercher les artistes peintres, les architectes et les sculpteurs à qui il commande, entre autres, la construction du couvent de Mafra. (*Le Théâtre de Molière au Portugal*, p. 44).

Foi, aliás, neste contexto que se implementou no nosso país o teatro francês e igualmente o italiano, como vimos anteriormente.

¹⁰⁶⁴ Veja-se o entendimento estrangeiro acerca desta característica típica de setecentos, nas *Cartas de um Viajante Francês a um seu Amigo Residente em Paris sobre o Carácter e Estado Presente de Portugal*, Carta 19.^a, (s/p):

Não sei também se é ser muito amigo da Igreja profanar, como ele [o rei] fez tantas vezes, as clausuras das religiosas, com impudicos amores, dando um tão pernicioso exemplo aos grandes e ao povo que no seu reinado apenas se apontava freira que não tivesse amante ou cortesão que não tivesse freira. Passou este espírito de freiratismo a tal furor de moda que parecia uma falta de polícia e de criação o não ter freira um homem que se estimava. Como era o monarca quem autorizava estes sacrilégios, cometeram-se no seu tempo mil terríveis desordens.

¹⁰⁶⁵ «A situação feminina em Portugal na segunda metade do século XVIII», p. 147.

A familiaridade com as freiras começa a decair a partir da segunda metade do século XVIII, transferindo-se o convívio com as mulheres do convento para os modernos salões. Aqui, tal como nos conventos, era possível conversar com mulheres cultas sobre os mais diversos assuntos.

Se o adultério era uma realidade facilmente comprovada nos meios urbanos, no campo a realidade era diferente. A possibilidade de praticar adultério era reduzida, sendo praticamente inexistente no caso das mulheres. Vários estudos relativos ao século XVIII sublinham a fidelidade dos camponeses¹⁰⁶⁶. No entanto, a vigilância dos maridos sobre as suas esposas era extremamente apertada para se evitar males maiores. Por exemplo, qualquer mulher casada «que recebesse um homem em casa sem razão de parentesco ou outra justificada, gerava suspeitas e podia ser acusada de concubinato nas visitas do Ordinário.»¹⁰⁶⁷. O concubinato era, de acordo com os preceitos setecentistas, um pecado bastante grave aos olhos da Igreja e, caso fosse provado, poderia levar os seus praticantes à excomunhão enquanto a mancebia durasse, a pena mais comum no caso dos homens, e à expulsão da Diocese e mesmo do lugar de residência, para as mulheres concubinas, sujeitas a um regime de recolhimento cujos encargos seriam suportados pelo amante, no caso de serem solteiras, ou pelo próprio marido, quando casadas. Os *prevaricadores* eram, normalmente, membros do clero e indivíduos casados. Não esqueçamos que, na época a que nos reportamos, o concubinato dos indivíduos casados era, por razões óbvias, punido com mais severidade que o dos solteiros. Convirá, igualmente, considerar que, muitas vezes, a prática do concubinato era identificada com a do adultério, não havendo muitas diferenças de tratamento entre as duas.

Curiosa é a situação vivida em França aquando do conhecimento público de qualquer transgressão sexual. Nessas circunstâncias, a punição consubstanciava-se numa assuada: o transgressor era exposto publicamente e humilhado pelos populares. Se considerarmos as transgressões elencadas por José Pacheco¹⁰⁶⁸, facilmente nos apercebemos de que a realidade portuguesa não era muito diferente, pois a maior parte dessas infrações é ridicularizada nos folhetos de cordel que reunimos, como veremos adiante. De facto, as infrações só eram punidas quando havia denúncias. Para o perceber, devemos ter em conta que o século XVIII foi um período marcado por um sentimento de medo e de alguma insegurança. Para esta situação concorre um sistema político que encara as acusações como uma forma de controlo da população. Deste modo, o cidadão português setecentista passa a desconfiar de todos os que o rodeiam, comportamento que se con-

¹⁰⁶⁶ Apesar de ser esta a ideia dominante, havia quem pensasse o contrário: «O Dr. Gilbert (1772) inferia que o adultério seria muito frequente, devido à elevada taxa de doenças venéreas que encontrou entre os camponeses.» (*O Tempo e o Sexo*, p. 54).

¹⁰⁶⁷ «Os lugares e espaços do privado nos grupos populares e intermédios», in *História da Vida Privada em Portugal*, p. 271.

¹⁰⁶⁸ «As transgressões incluíam o casamento de viúvos com solteiras virgens, noivas grávidas que iam de branco, homem casado que engravidara mulher solteira.» (*O Tempo e o Sexo*, p. 54).

substancia naquilo que frequentemente se considera como *uma obsessão de cariz persecutório*. Começa, assim, a ser «comum perturbar a vida alheia com rumores de opinião pública em tom acerbo, quando não difamante ou jocoso.»¹⁰⁶⁹. Os *delatores* eram, na época que estudamos, familiares, vizinhos ou, com mais frequência, os cônjuges traídos.

Se procurarmos as causas que levavam à prática do concubinato, a que mais se destaca é, sem dúvida, a pobreza. Uma vez que o casamento e todos os trâmites legais a que obedecia exigiam uma considerável soma de dinheiro, o matrimónio tornava-se impraticável para grande parte da população portuguesa de Setecentos. Desta forma, o concubinato seria a opção possível. Por outro lado, a diferença quanto ao estatuto social dos dois elementos do casal, considerada pela sociedade como um entrave ao matrimónio, fomentava igualmente o concubinato.

A prática do concubinato dá origem, muitas vezes, ao casamento. Esta situação ocorre por três motivos essenciais, recorrentes no século XVIII: a necessidade de garantir a transmissão das heranças aos filhos nascidos da união do casal, que seriam considerados ilegítimos se os progenitores não contraíssem matrimónio, logo impedidos de aceder à fortuna paterna¹⁰⁷⁰; a preocupação com a proximidade da morte e o desejo de remissão do pecado do concubinato, de acordo com os preceitos cristãos; e o medo de a mulher ser abandonada pelo companheiro, mormente através da morte deste, ficando assim infamada e, por isso, privada de quaisquer direitos e marginalizada pela sociedade. A mulher incorria, inclusivamente, no risco de ter de se entregar à prostituição, principalmente quando perdia o emprego e era obrigada a ingressar nas casas de *mulheres de mossas* que a preparava para a *má vida*. Deste modo se compreende que o casamento fosse a forma mais eficaz de integração social da mulher em Setecentos. A respeitabilidade que granjeava a mulher casada era inquestionável, levando-a a considerar o matrimónio como um verdadeiro objetivo de vida, como veremos adiante com mais detalhe.

A Igreja tinha consciência desta situação e preferia autorizar o casamento de casais concubinos a fechar os olhos àquele estado pecaminoso, apesar de ter consciência do perigo a que estava sujeita ao celebrar um casamento oculto: a bigamia e a consequente ilegitimidade dos filhos. Assim, foram criadas situações excecionais para a realização dos casamentos: dispensava-se a publicação de banhos¹⁰⁷¹ e a cerimónia era validada apenas com a presença do sacerdote e de duas testemunhas¹⁰⁷². A estas exigia-se uma elevada discrição.

¹⁰⁶⁹ Joaquim Veríssimo SERRÃO, «O Despotismo Iluminado (1750-1807)», in *História de Portugal*, vol. 6 Lisboa, Editorial Verbo, 1982, p. 128.

¹⁰⁷⁰ A este propósito, Raffaella SARTI refere que «um pai podia voluntariamente deixar alguma coisa em herança a um filho “bastardo”, mas eram os seus filhos “legítimos”, quer dizer, nascidos no âmbito do casamento, que tinham o direito de suceder aos pais herdando os seus bens.» (*Casa e Família – Habitar, Comer e Vestir na Europa Moderna*, p. 40).

¹⁰⁷¹ Não esqueçamos que a publicação de banhos decorre da tentativa da Igreja de erradicar os casamentos clandestinos. Assim, a partir do IV Concílio de Latrão, em 1215, esta prática torna-se obrigatória, o que facilita a existência de impedimentos para que o matrimónio se realizasse. Por outro lado, aumentava-se o poderio da

Quando o amor se transforma em ódio, a raiva que uma mulher pode sentir pelo companheiro causa neste um profundo receio. De facto, a mitologia e a literatura popular em geral estão repletas de mulheres que são propensas às emoções aniquiladoras e irrefreáveis, sempre que o ciúme e a vingança se apoderam delas. A voracidade feminina poderá personificar a inquietação masculina face às exigências, por vezes desmedidas, do amor no feminino e uma falta de capacidade para entender a profundidade da paixão de uma mulher.

O ciúme – ou a *sombra do amor* – faz parte da paixão e constitui um dos maiores males lançados pelo amor. Um ciúme forte pode querer indicar que estamos apaixonados, mas se o radicalizarmos, poderemos fazer perigar uma relação. É comum considerar-se três tipos de ciúme: o delusório, o projetado e o competitivo. O primeiro é o mais perigoso por se basear numa injustiça com requintes de crueldade. Por malvadez, um terceiro elemento – o rival¹⁰⁷³ – interfere na relação amorosa e, através das suas atitudes, fomenta a insegurança do amante.

O ciúme projetado não é tão gravoso, mas poderá, igualmente, destruir o amor. Cego pelos ciúmes, o amante vê nas amizades inocentes – muitas delas radicadas na infância – deslealdades. Como consequência, surgem as limitações à liberdade do ser amado e mesmo as tentativas de espiar os seus movimentos.

O terceiro tipo de ciúme é o único que poderá ser justificado, uma vez que pressupõe uma traição real, o que se consubstancia numa das mais terríveis experiências humanas.

Igreja no controlo da consanguinidade dos noivos, ao proibir a sua união quando tal se verificava. Assim, os antigos poderes potenciados pela linhagem e pela preservação das riquezas no seio familiar caem por terra.

¹⁰⁷² As testemunhas eram, regra geral, homens sem ligação familiar com os noivos. No entanto, mantinham com estes laços afetivos e profissionais, apesar de, muitas vezes, serem escolhidas testemunhas de escalões socioprofissionais mais elevados.

¹⁰⁷³ A infelicidade amorosa tem, muitas vezes, as suas raízes fundadas na existência de triângulos amorosos. Tradicionalmente, o amor centra-se numa única pessoa. No entanto, a História – e a Literatura, por consequência – está repleta de situações em que as relações *triangulares* dominam. Relembremos que o próprio amor cortês, por ser adúltero, pressupunha sempre uma terceira pessoa. Existe, por outro lado, quem pense que o triângulo amoroso pode aprofundar o amor. Trata-se de pessoas que buscam a essência da sua relação amorosa na dor causada pela incerteza de serem únicas e totalmente amadas. Com mais frequência, encontramos quem considere a sensação de perigo e excitação resultante da traição – mesmo aquela que reside apenas na mente – extremamente importante para *apimentar* uma relação. As discussões entre o casal concorrem no mesmo sentido, por serem tidas como uma forma encontrada para reforçar o amor, ao mesmo tempo que o negam (pelo menos aparentemente). A literatura amorosa desde sempre apreciou a conflitualidade entre os casais, o que potenciava enredos capazes de agradar aos leitores mais exigentes. Na literatura de cordel do século XVIII, por exemplo, assistimos a discussões entre namorados e mesmo no seio de uma família já constituída. Aparentemente, poderão parecer arrufos, mas a verdade é que constituem verdadeiros momentos de conflitualidade, desafiando o tédio da harmonia que, idealmente, caracteriza o casal. No entanto, as discussões revelam-se, com frequência, imprescindíveis à sobrevivência do amor. É o que acontece no folheto intitulado *Despique da Mulher Casada, que Teve as Disputas com seu Marido, pela Não Querer Levar a Ver as Danças, e o Fogo. Em que se Mostra o Grande Trabalho que outra Mulher De[abuzada Teve em Convecer a [seu Marido, que a pertendia levar violentamente a pacear. Obra Utilíssima a Todos, e mais a Todas que Arra[starem a Vil Cadeia da Vida Licencio]a, e Libertina, Composta pelo Mesmo Autor da Relação das Disputas*, de que daremos conta na segunda parte da dissertação.

A temática relacionada com o lado menos claro do amor – uma realidade que muitos desejam a todo o custo esconder – preenche grande parte da intriga dramática de muitos folhetos de cordel que analisaremos de seguida. Ora, a transposição para a literatura, mormente para o teatro, resulta de uma contracultura que os estudiosos¹⁰⁷⁴ acreditam ser bastante ativa no nosso país, em Setecentos, e, de alguma forma, perfeitamente arraigada na tradição cultural portuguesa. Apesar de pouco ou nada constar nos manuais que abordam a história da nossa literatura acerca deste género não oficial, a certeza de que ele foi bastante importante advém da forma como os textos de teatro que puderam escapar ao controlo da censura tratam cuidadosamente assuntos evitados pela ideologia dominante, desde o delicado tema do adultério feminino à crítica ao funcionamento das instituições religiosas ou aos divertimentos favoritos das massas, como a sangrenta tourada. O sucesso daquelas obras não pode ser apartado da necessidade que o ser humano tem de rir de tudo e de todos sem exceção, o que lhe permite descarregar tensões acumuladas, como vimos anteriormente.

¹⁰⁷⁴ Convém, a este propósito, referir, entre outras, as seguintes obras: Maria Helena Carvalho dos SANTOS (Coord.), *Pombal Revisitado: Comunicações ao Colóquio Internacional Organizado pela Comissão das Comemorações do 2.º Centenário da Morte do Marquês de Pombal*, Lisboa, Editorial Estampa, 1984, e Marie-Noëlle CICCIA, *Le Théâtre de Molière au Portugal au XVIII^e Siècle*.

Parte II

1. Definição de um *corpus* de análise

A pródiga¹ produção do cordel em Portugal que, quase ininterruptamente, deu a lume interessantíssimas obras durante cerca de quatrocentos anos, levanta diversos problemas quando se trata de definir um *corpus* para análise.

Uma das dificuldades que tivemos de enfrentar prende-se com o facto aludido na primeira parte da dissertação, a propósito da chamada de atenção que Albino Forjaz de Sampaio faz aquando das suas reflexões acerca do teatro de cordel: um folheto publicado não terá de ser obrigatoriamente de cordel². O estudioso não apresenta, no entanto, ao contrário do que seria de esperar, justificação para o que afirmara. De facto, acreditamos que as investigações neste campo da literatura, apesar de escassas, não foram ainda capazes de estabelecer critérios válidos que permitam a clara distinção entre os documentos que são de cordel e os restantes que com aqueles se confundem. Mas os obstáculos que tivemos de contornar não se ficaram por aqui, como veremos de seguida.

A variedade dos assuntos tratados nos folhetos embaraça os estudiosos sempre que tentam empreender uma classificação temática, dada a amplitude e a diversidade da matéria em causa³. O único traço que permite unificar esta variedade diz respeito ao facto de todos os temas, géneros e formatos satisfazerem o gosto popular, sejam eles adaptados ou originais. Carlos Nogueira refere-se à proliferação de temas que inspiraram centenas de folhetos de cordel, sobretudo no século XVIII, e aponta como a principal causa desta situação a exigência de um público cada vez mais numeroso e ávido de temáticas bastante ecléticas:

(...) acontecimentos sociais como aniversários, casamentos e mortes, relatos moralizantes, descrições de cidades ou de monstros, narrativas ou dramas históricos, mitológicos ou religiosos, sermões e his-

¹ Note-se que, para a concretização da presente dissertação, tivemos de cotejar numerosos textos e de qualidade díspar. Deparámos com um cenário já previsto por Fernando PEIXOTO, que dificultou a nossa seleção do *corpus* a analisar:

E há um pouco de tudo: da farsa à comédia, da tragédia ao melodrama, do auto ao entremez, as evocações históricas ou religiosas, os elogios dramáticos, os episódios romaneados a partir de situações burlescas ou dramáticas do quotidiano, em prosa como em verso. Mas também adaptações de autores famosos, com relevo para Molière, Goldoni, Metastásio, Alfieri e tantos outros. (*História do Teatro Europeu*, p. 194).

No entanto, cremos que, apesar das dificuldades, o nosso trabalho será proveitoso, dado que trará à colação algumas centenas de folhetos de cordel cuja temática contribui para um melhor conhecimento das manifestações do amor no século XVIII.

² Cf. *Subsídios para a História do Teatro Português – Teatro de Cordel*, p. 18.

³ Fernando de Castro Pires de LIMA refere-se, a este propósito, a folhetos que «tanto constavam de casos acontecidos, locais ou não, como uma festa de casamento ou uma tourada, como dos autos dos escritores de Quinhentos ou das novelas de cavalaria.» («Literatura de Cordel», in *Ensaios Etnográficos*, p. 113).

tórias de santos, relações militares, poesia zombeteira de crítica social, comédias de costumes, anedotas, etc.⁴

Uma tentativa de análise dos milhares de folhetos de cordel que enformam o *corpus* nacional – um número significativo pertencente ao género dramático – suscita questões a que importa responder. O modesto contributo da dissertação que agora empreendemos, no âmbito dos nossos estudos em Literaturas e Culturas Românicas, não será, certamente, suficiente para dissipar as muitas dúvidas que uma empresa do género acarreta. Apesar das dificuldades, tentámos esclarecer o que, na nossa perspetiva, existe de mais importante para assinalar numa análise deste tipo. A configuração dos folhetos de cordel é uma questão pertinente: há que apurar se os textos que trabalhamos se caracterizam pela regularidade e periodicidade, formando um «sub-sistema literário marginal»⁵.

No caso específico do teatro, convém não esquecer a problemática relacionada com a importância dos géneros preferidos pelos leitores dos folhetos, que nem sempre seguem a tendência geral, procurando estratégias e objetivos adaptados à sua realidade. A conjugação de todas estas questões poderá conduzir ao que José Oliveira Barata entende por uma «verdadeira operação planificada»⁶, referindo-se ao fenómeno de circulação de folhetos, sobretudo no século XVIII, que não se cingia à intervenção dos cegos, mas de alguém que via na edição de folhetos de cordel um importantíssimo negócio. A todas estas questões tentaremos dar resposta nos capítulos que se seguem.

Conscientes dos entraves aludidos, esperando que as páginas seguintes possam abrir pistas para futuros estudos mais consistentes acerca da imensa riqueza que o teatro de cordel transmite, e fazendo fé no que Carlos Nogueira adianta quando considera que «[c]ada folha, folhinha, folheto ou livrinho de cordel permite, em última instância, descobrir a vivência popular (no seu sentido mais amplo) e o discurso que transporta essa outra visão ou teoria social do mundo»⁷, iremos selecionar, de entre a grande variedade de textos que pudemos reunir, os folhetos cuja temática se prende com as manifestações do amor no teatro popular do século XVIII. O elevado número de textos que conseguimos reunir – mais de um milhar de exemplares – inviabilizaria um estudo aprofundado de todos eles num trabalho com as dimensões da presente dissertação, pelo que tivemos de *sacrificar* alguns géneros. Optámos pelo entremez por julgarmos que, no nosso país, até ao momento, este género não tem sido devidamente estudado, ao contrário do que se passa com a comédia e mesmo com a tragédia. Deste modo, o *corpus* que nos propomos estudar é

⁴ *O Essencial Sobre a Literatura de Cordel Portuguesa*, pp. 26-27.

⁵ «Algumas reflexões sobre a literatura teatral de cordel no setecentismo português», separata de *Miscelânea de Estudos em Honra do Prof. A. Costa Ramalho*, p. 380. Na perspectiva de Oliveira Barata, a *marginalidade* dos folhetos de cordel deve-se, em grande parte, à crítica literária que prefere as obras ditas *de autor*, por serem de mais fácil contextualização, evitando equívocos e confusões que, não raras vezes, ficam sem solução.

⁶ *Ibidem*.

⁷ *O Essencial Sobre a Literatura de Cordel Portuguesa*, p. 62.

constituído por 449 folhetos⁸, reunidos ao longo de um ano nas bibliotecas aludidas anteriormente, a maior parte delas carentes de uma catalogação atualizada. No entanto, apesar das dificuldades que encontrámos, o fascínio que sentimos pelo mundo do cordel não esmoreceu. Aliás, a nossa apetência pelas chamadas *literaturas marginais* começou com os estudos conducentes à apresentação da tese de mestrado à Faculdade de Letras da Universidade do Porto intitulada *D. Pedro e D. Inês de Castro na Literatura de Cordel*⁹. Desde essa altura, procurámos alargar o âmbito das nossas pesquisas, pois temos consciência de que os textos de cordel pertencentes ao canónico género dramático ainda não foram objeto de um estudo global e aprofundado, sobretudo no que diz respeito à análise das manifestações do amor/paixão – o papel do homem e da mulher, os modelos conjugais, o amor à primeira vista, o namoro, o adultério, o deboche... – consubstanciadas em aventuras amorosas mais ou menos inconsequentes, no seguimento de uma tradição literária universal que, ao longo dos séculos, perpetuou o mais sublime de todos os sentimentos.

Todos os folhetos de cordel que conseguimos reunir apresentam um traço unificador: tratam o dia-a-dia dos meios populares e da pequena burguesia urbana do século XVIII, sobretudo da segunda metade, destacando os seus comportamentos, o que nos permite conhecer, de forma aprofundada, as relações amorosas do homem e da mulher. Para tal, aborda-se o namoro, o casamento, o adultério, a vida familiar com os seus problemas, exagerando-se a figura de certos

⁸ O nosso acervo é composto por todos os entremezes que conseguimos exaustivamente recolher e por todos aqueles folhetos que não comportam esta designação no seu título, mas que decidimos incluir nesta categoria, como explicámos em devido lugar. No entanto, como já dissemos, os catálogos que consultámos e, à falta deles, os infindáveis maços de folhetos arquivados sem critério aparente poderão conter alguns textos que não conseguimos detectar. Estamos certos, porém, de que esse número será ínfimo. O mesmo não se poderá dizer acerca dos folhetos que não conseguimos encontrar por deficiências de catalogação ou pelo facto – bastante mais grave – de se encontrarem desaparecidos, seja por não terem sido arrumados no seu lugar certo, seja pela ação de indivíduos menos escrupulosos que, supostamente, os terão subtraído. A fim de facilitar a identificação dos referidos exemplares, decidimos apensar, no final da listagem dos folhetos analisados, o rol de peças que nos foi impossível consultar. Entristece-nos esta situação para a qual, aparentemente, não existe solução fácil. Já em 1922, Albino Forjaz de SAMPAIO se queixava do facto de os folhetos de cordel começarem a rarear, mesmo nos alfarrabistas, lamentando a situação que considerava uma grande perda. Deste modo, considera a sua coleção única:

Rareiam [os folhetos], não porque tenham procura mas porque o tempo, a humidade, toda a fauna bibliófaga em que o homem não tem quinhão somenos, todos os dias vão devastando o seu exército, rareando as suas fileiras. Folhetos amarelados e nodoentos, quantas esperanças, quantos sonhos, quantas angústias não trouxeram presos a si. Teatro que passou, está morta, delida em pó, a geração que convosco riu, amou, sofreu. A Lisboa escura e tenebrosa que tinha os tablados do Pátio do Conde de Soure, da Mouraria, do Salitre, é hoje uma evocação que só vive nos livros do Visconde de Castilho e de Gustavo de Matos Sequeira. Restam apenas estes folhetos, estas páginas amarelas, que zombaram do tempo, dos homens, das devastações. Não é sem emoção que se tomam, não é sem emoção que se leem. É que o passado atrai sempre aqueles que têm algum amor às velharias mais valiosas do que as inacreditáveis e irreverentes mocidades... (*Subsídios para a História do Teatro Português – Teatro de Cordel*, p. 11).

⁹ Luís Manuel Tarujo FERREIRA, *D. Pedro e D. Inês de Castro na Literatura de Cordel*, Tese de Mestrado em Estudos Portugueses e Brasileiros, Porto, Faculdade de Letras, 1999.

tipos, como o peralta, a sécia, o marido atraído, o velho namorado, a mãe conselheira, e muitos outros.

De entre as figuras mencionadas, os folhetos destacam a da mulher, muitas vezes ocupando o lugar de protagonista estereotipada, seja como a filha solteira que tem como único objetivo na vida casar, seja como esposa dedicada ou desmazelada, amante, criada ou ama de leite. Ela assume-se, com frequência, como uma *figura de transgressão*¹⁰: independentemente da sua idade¹¹ e condição social, a mulher é apontada como a principal causa da desgraça familiar, motivo primeiro de querelas no seio do casal; em síntese, má influência social. Deste modo, a literatura de cordel torna-se o veículo privilegiado de um *antifeminismo literário*¹² particularmente profícuo e responsável pela discussão pública acerca do papel da mulher em casa e na sociedade.

A seleção de textos que nos propomos trabalhar permitir-nos-á descobrir motivos recorrentes – aos níveis temático e formal – e avaliar a receptividade das produções literárias por parte de um público que, do ponto de vista social e intelectual, se apresenta como o mais desfavorecido.

É este o objectivo que tentamos realizar nas páginas da presente dissertação: aventar uma série de contributos para a construção de uma *História das Relações Amorosas*, à luz do teatro de cordel.

Pelas suas dimensões, a listagem¹³, por ordem cronológica¹⁴, dos entremezes que sustentaram a nossa análise será apresentada como bibliografia ativa a fim de não quebrar o ritmo das nossas reflexões na segunda parte da dissertação que agora iniciamos. Acreditamos ter reunido a quase totalidade dos folhetos setecentistas que chegaram até nós e que foram disponibilizados pelas várias bibliotecas que visitámos. O inventário elaborado permite-nos constatar que, excluindo o elevado número de folhetos não datados, a maior parte da produção literária que aqui nos interessa ocorreu na segunda metade de Setecentos, apesar do arrefecimento editorial resultante do terramoto de 1755. As três últimas décadas do século são, pelo contrário, as mais profí-

¹⁰ Esta designação foi aventada por Maria José Moutinho SANTOS ao referir-se à função da mulher como personagem dos folhetos de cordel do século XVIII (*O Folheto de Cordel: Mulher, Família e Sociedade no Portugal do Séc. XVIII (1750-1800)*, p. 4).

¹¹ Notemos, desde já, que raros são os folhetos que exibem a idade das personagens. No entanto, a partir das relações familiares que aquelas mantêm com outras personagens é possível calcular a sua idade. Trata-se de um aspeto importante, sobretudo quando as peças versam os conflitos geracionais ou sempre que o comportamento das personagens idosas é apresentado de forma ridícula, provocando o riso.

¹² *O Folheto de Cordel: Mulher, Família e Sociedade no Portugal do Séc. XVIII (1750-1800)*, p. 5.

¹³ Decidimos incluir, na listagem que ora apresentamos, os títulos das peças na íntegra (mesmo que apresentem outras referências, como os destinatários dos folhetos), aos quais acrescentámos o local e a casa impressora, bem como as licenças e a data de publicação. Optámos por manter a grafia original, mas não observámos os tipos de letra, nem a disposição gráfica. Seguimos as normas previstas para os bibliónimos em termos de utilização das maiúsculas. Sempre que haja necessidade de referir, noutros capítulos, algum dos folhetos desta lista, registaremos os seus títulos de forma abreviada. Optámos, ainda, por manter a ordem dos vários elementos da referência bibliográfica tal como surgem nos folhetos.

¹⁴ Os folhetos do mesmo ano surgem organizados por ordem alfabética.

quas, mormente no período compreendido entre 1784 e 1794, verdadeira época dourada do cordel setecentista. No entanto, a tendência crescente, apesar de irregular, das publicações ganha forma já a partir do ano de 1764, o que coincide com o retomar das representações teatrais em Lisboa, após o terramoto de 1755. Este fenómeno de explosão editorial dos folhetos prende-se necessariamente com as questões de censura amplamente consideradas anteriormente. De facto, no reinado de D. Maria I, o estabelecimento da *Real Mesa da Comissão Geral sobre o Exame e Censura dos Livros* e a consequente condescendência face à publicação dos textos favoreceu a atividade das casas editoras, ao contrário da *Real Mesa Censória* da época pombalina, bastante mais repressiva. A cessação daquela *Comissão Geral* coincide com a queda abrupta de publicações a partir de 1794.

Achamos por bem ressaltar ainda, nesta breve introdução, que, devido à fragilidade dos ficheiros de algumas bibliotecas, não podemos afirmar com total certeza que tivemos acesso a todo o acervo ali depositado. Por outro lado, deparámos com folhetos que, apesar de os seus títulos constarem dos catálogos consultados, não foram encontrados, pelos motivos anteriormente referidos. Deles daremos igualmente conta na listagem final dos folhetos de cordel, baseados nos catálogos que até nós chegaram. Não trabalhamos, desta vez por opção nossa, os folhetos que, apesar de terem sido publicados no século XVIII, em Portugal, foram escritos em castelhano. Ficaram ainda afastados das nossas reflexões os dramas para música, por exigirem um tratamento distinto, e os autos e dramas religiosos, uma vez que se afastam, obviamente, da temática que privilegiamos no presente estudo.

Relativamente ao acervo da Biblioteca Pública Municipal do Porto, socorremo-nos do único levantamento consistente conhecido a propósito dos folhetos de cordel ali depositados, uma vez que o riquíssimo material arquivado sem critério aparente carece de uma urgente catalogação. Trata-se do *Contributo para um Catálogo dos Folhetos de Cordel Existentes na Biblioteca Pública Municipal do Porto*, trabalho elaborado por Luís Ricardo PEREIRA e Rui Manuel COELHO, no âmbito do Mestrado em Estudos Portugueses e Brasileiros, da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, em 1996.

2. Análise do corpus

2.1. Apresentação

2.1.1. Os títulos

Referimos anteriormente que os títulos dos entremezes são, regra geral, extensos e bastante descritivos, ao jeito barroco, exagerando frequentemente os detalhes que comportam. Uma breve análise de um título – por exemplo, *Relação do Castigo, e Contratemplos, que Tem Supportado as Duas Cozinheiras Delambida, e Taramella, Depois que Tiverão o Atrevimento de Murmurar de Juas Amas. Copiada Fielmente do Original da Conver[sa, que as Me]mas Tiverão nos Entulhos da Cidade, em huma Tarde de Proci[ss]ão. E Dada á Luz para Emenda das Creadas, que Dizem Mal das Amas* (1786) – permitir-nos-á perceber, à partida, qual é o tema da peça, o essencial do seu conteúdo e o destinatário visado pelo dramaturgo. Outros títulos revelam, ainda, o local de representação do texto, como é o caso do *Novo, e Gracioso Entremez Intitulado As Grandes Magicas, e Astucias de Joanna Rabicortona: a qual no Anno de 1794 Teve Geral Aceitação no Theatro do Salitre* (1794). Curioso será notar que a maior parte dos folhetos faz referências diretas à mulher, seja ela solteira, casada, ama ou criada. Assim, o leitor / espectador¹⁵ fica, desde o início, informado acerca da temática central da peça, que terá a ver com o carácter daquela personagem e das peripécias que vai protagonizar, tão ao gosto dos públicos setecentistas.¹⁶ Desta forma, a festa apaixonante que se desenrolava no palco dele extravasava, uma vez que a ida ao teatro era, na época, um dos momentos de maior fulgor social em toda a Europa Ocidental. Por isso, será lícito afirmar que

uma peça de teatro, com os seus frequentes entreactos cantados e dançados, ou uma ópera, são vividas como se de uma festa se tratasse, como celebração de um ritual laico de reencontros: damas cintilantes e senhores empoados e de galões encontram-se, cumprimentam-se, acotovelam-se na plateia ou visitam-se nos camarotes, e o espectáculo começa no murmúrio dos mexericos, dos risos e das exclamações de uma multidão contente consigo própria e por estar ali.¹⁷

¹⁵ A referência que temos vindo a fazer ao espetador e, simultaneamente, leitor, advém do facto de sabermos que, em Setecentos, os entremezes de cordel não eram apenas utilizados por encenadores e atores com o objetivo de serem representados. Muitos deles constituíam leituras assíduas, sobretudo de mulheres, como se depreende pela leitura do *Novo, e Gracioso Entremez Intitulado Os Curiozos Punidos*:

A fallar-te a verdade pela continuação de te ver ler tanta Comedia, e tanto Entremez (...).

Sempre a ler as malditas Comedias?

(...) E[st]e he o meu maior go[st]o, e logo que mo prohibi[ss]em, repentinamente morria. (pp. 2-3)

Mais adiante, surge Pa[al]quim, «o maior protector dos Cegos quando trazem papellinho novo» (p. 10), também ele admirador de folhetos de cordel:

Tenho huma famoza coleçaõ; a minha E[st]ante, he entre o enxergaõ, e o colxaõ e tenho a cama taõ alta, que me he percizo (*sic*) hum banco para subir a f[im]a (*sic*) della; e inda que o colxaõ he tizico, sempre durmo em fofo; muito vintem tenho ga[st]o. (p. 10)

¹⁶ Notemos, a este propósito, as palavras de Jean-Paul DESAIVE, respeitantes à importância que, em comparação com os demais géneros literários, o teatro reveste ao destacar o papel feminino no lento processo de emancipação face ao sexo masculino iniciado em Setecentos. Afirma o historiador que «[o]s géneros literários «nobres» – teologia, filosofia, história e direito – ignoram as mulheres ou lembram-lhes os seus deveres. Tragédias, comédias e óperas [e acrescentaríamos entremezes] fazem exactamente o contrário e, exaltando as paixões, conferem às mulheres os primeiros papéis.» («As ambiguidades do discurso literário», in *História das Mulheres – do Renascimento à Idade Moderna*, p. 310).

¹⁷ *Ibidem*.

Uma análise comparativa¹⁸ de todos os títulos dos folhetos que compõem o *corpus* da presente dissertação permite-nos, desde já, perceber a recorrência de certos temas e, por consequência, aferir os gostos dos utentes do teatro de cordel setecentista.

O tema que destacamos é, como seria de esperar, o amor. O vocábulo *amor*, bem como outros termos que dele derivam, compõe muitos títulos, chamando, desde logo, a atenção para a temática central dos folhetos que os sustentam. Deste modo, desfilam perante os nossos olhos títulos tão sugestivos como o *Entremez Intitulado O Amor Medico* (1769); o *Novo Entremez, O Amor Artifice*, (1782); o *Entremez Novo, Intitulado: A Primeira Parte do Velho Impertinente, e Allucinado, entre Amor Ardiloso, e Disfarçado* (s/d); o *Entremez ou Novo Drama Intitulado Raras Astucias de Amor* (1791); o *Novo, e Devertido (sic) Entremez Intitulado O Remedio mais Aprovado para Curar Mal de Amores* (1787); o *Novo, e Devertido (sic) Entremez Intitulado Os Dezenhanos de Amor para Ninguem Namorar* (1786); o *Novo, e Devertido (sic) Entremez Intitulado Os Disgostos que Teve huma Secia de Lisboa, por Amor do seu Amante* (1789); o *Novo e Graciozo Entremez Intitulado A Ratoeira em que Amor Pilha os Pobres Namorados* (s/d); *Novo, e Graciozo Entremez Intitulado A Grande Bulha, e Dezordem, que Tiveraõ as Vizinhas, e as Criadas, por Amor das Alcaxofras*, (1790); o *Novo, e Gracioso Entremez Intitulado Amor sem Pés nem Cabeça* (1789); o *Novo e Graciozo Entremez Intitulado Novas Industrias de Amor Pro-veitozas aos Amantes* (1793); o *Novo Entremez Intitulado A Cozinheira Amoroza* (1792); o *Novo Entremez Intitulado A Doente Amoroza, e o Cirurgiam Amante* (s/d); o *Novo Entremez Intitulado A Escola de Amor* (1783); o *Novo Entremez Intitulado Força de huma Inclinação Pura, e Amoroza, Adquirida com o Pa[[eio para a Feira do Campo Grande* (s/d); o *Novo Entremez Intitulado O Criado Astuto, ou O Velho Cego de Amor* (1787); o *Novo Entremez Intitulado O Velho Louco de Amor, e a Criada Astuciosa* (1792); o *Novo Entremez, Intitulado Os Amantes Engraçados por Novo Jogo de Amor* (1787); o *Novo Entremez Intitulado Os Encantos de Amor na Escola de Cupido* (1795); o *Novo Entremez Intitulado Os Premios que Da' Amor, aos que Sam Amantes Firmes* (1787); o *Amor Pintor* (1771); a *Piquena Pessa (sic) Intitulada As Tres Cidras do Amor, ou O Cavalleiro Andante* (1793); o *Entremez As Mulheres Vencem Quando Querem, e o Amante Caçador* (1773); o *Entremez das Indústrias de Celestina para Lograr os Amantes Atoleimados* (1791); o *Entremez Intitulado Os Amantes Amarrados ou A Namorada da Moda* (1784); o *Novo Entremez Intitulado: Os Amantes Desconfiados* (1777); o *Novo, e Devertido Entremez Intitulado Os Disgostos que Teve huma Secia de Lisboa, por Amor do seu Amante* (1789); o *Novo, e Devertido (sic) Entremez Intitulado Os Excessos de Dois Amantes, e Industrias de hum Paralvilho (sic)*

¹⁸ O ponto de partida desta análise reside no importantíssimo estudo de Marie-Noëlle CICCIA acerca da influência do teatro francês em Portugal, mormente no que diz respeito aos títulos dos folhetos de cordel que circularam no nosso país, sobretudo na segunda metade do século. A esse levantamento, acrescentámos outros títulos do nosso *corpus*, que vieram confirmar a apreciação feita por aquela autora na obra *Le Théâtre de Molière au Portugal au XVIII^e Siècle*, pp. 338-340.

(1787); o *Novo, e Gracioso Entremez Intitulado A Desenvoltura Castigada, ou O Amante Disgraçado* (1793); o *Novo, e Gracioso Entremez Intulado (sic) A Grande Bulha, e Dezordem dos Amantes, dentro do Passeio Publico* (s/d); o *Novo, e Gracioso Entremez Intitulado Conselhos a's Raparigas para Conservarem os Amantes, e Virem a Ser seus Maridos* (s/d); *Novo Entremez da Mulher Extravagante, e do Amante Dezesperado* (1790); o *Novo Entremez Intitulado Francezia Abatida, ou Os Amantes Jocosos* (1782); o *Novo Entremez Intitulado os Amantes Arrufados* (1750); o *Novo Entremez Intitulado: Os Amantes Desconfiados* (1777); o *Novo Entremez, Intitulado Os Amantes Engraçados por Novo Jogo de Amor* (1787); *Os Amantes Zelozos* (1771); *Os Velhos Amantes* (1784); a *Piquena Pessa Intitulada O Opio das Marrafinhas, ao Marujo, e ao Soldado, ou Os Amantes Logrados* (1791).

Apesar de a lista que apresentamos não ser exaustiva, a extensão da mesma permite aferir da fortuna da temática amorosa no teatro de cordel setecentista, como veremos em pormenor, de seguida. No mesmo sentido concorre o termo *namorados*: o *Entremez, dos Namorados Extravagantes* (1772); o *Novo Entremez Intitulado A Graciosa Lograçam, que Pregaraõ duas Damas, e hum Velha aos Jeus Namorados* (1786); o *Novo Entremez Intitulado Os Namorados da Fabrica Nova ou A Fidalga Imaginaria* (s/d); *Novo Entremez Intitulado Os Namorados Extravagantes, em a Praça da Figueira* (1796).

Associados ao amor, deparamos com outros vocábulos igualmente sugestivos, mas em menor número: *astúcias*, *fingidos*, *indústrias*. As três palavras manifestam uma evidente ligação ao amor, já que muitas intrigas dramáticas apostam numa relação amorosa que sobrevive graças à argúcia das personagens que, frequentemente, enganam os que se opõem à união dos amantes. Na maior parte das vezes, esta tarefa fica a cargo dos criados, regra geral muito mais perspicazes que os amos nos *negócios* do amor, pelo menos no que diz respeito aos estratagemas capazes de ludibriar familiares e pretendentes que não recebem a anuência dos apaixonados.

Quanto ao nome *astúcias* (ou ao adjetivo correspondente) são vários os folhetos que destacam esta característica inerente ao processo amoroso: o *Entremez, ou Novo Drama Intitulado Raras Astucias de Amor* (1791); o *Novo, e Gracioso Entremez Intitulado As Grandes Magicas, e Astucias de Joanna Rabicortona* (1794); a *Pequena Peça Intitulada Astucias de Mengoto* (1785); o *Entremez Intitulado A Astucioza Ideia com que o Creado Enganou o Amo para o Cazamento do Peralta, que Je Fingio Velho, e Inimigo de Jogar o Entrudo* (1790); o *Entremez Intitulado O Doente Imaginativo, e o Medico Astuciozo* (1782); o *Entremez Novo Intitulado O Noivo Astucioso, e o Velho Enganado* (sd); o *Novo Entremez Intitulado O Criado Astuto, ou O Velho Cego de Amor* (1787); o *Novo Entremez Intitulado O Velho Louco de Amor, e a Criada Astuciosa* (1792); o *Novo, e Divertido Entremez Intitulado A Astucia das Criadas para o Casamento das Amas* (1793); o *Entremez Intitulado: O Velho Astuo (sic), e o Simples Creado; cada hum de Cortezias Enganado* (1772); o *Novo Entremez Intitulado O Criado Astuto, ou O Velho Cego de Amor* (1787); a *Piquena Pessa Intitulada O Creado Astuto ou Mineiro Fingido* (s/d); o *Novo Entremez*.

Intitulado O Homem Vaidoso, e as Mulheres Astutas (s/d); o *Novo Entremez Namorar por Moda Nova O Velho Empertinente* (sic) ou *A Dama Astuta* (1785).

Em alguns casos, o nome *astúcias* foi substituído por *indústrias* ou outro adjetivo derivado sem que, no entanto, o significado tenha sofrido alterações: o *Entremez As Industrias dos Casquilhos Critico, e Moral pelas Reflexoens, que se Fazem sobre os que Ga[ta]o mais, do que as suas Possibilidades, e não Querem Jugar-se a Trabalhar*, (1786); o *Entremez das Industrias de Celestina para lograr os amantes atoleimados* (1791); o *Entremez Intitulado As Industrias das Mulheres* (s/d); o *Entremez Intitulado As Industrias de Galopim, ou O Magico Fingido* (1790); *Entremez Intitulado: Industrias de Lesbina* (1773); o *Entremez Intitulado: O Tutor Namorado, ou as Industrias das Mulheres* (1779); *Novo, e Devertido Entremez Intitulado Os Excessos de Dois Amantes, e Industrias de hum Paravilho* (sic) (1793); o *Entremez Intitulado A Celestina Industrioza* (s/d); o *Novo Entremez Intitulado: A Velha Presumida, e o Creado Industrioza* (1777); o *Novo Entremez, Intitulado A Industria de Tacaõ, ou A Scisma do Velho Poeta* (1790).

Apesar de parecer que a semelhança dos títulos dos folhetos que assinalámos acima resulta apenas da falta de imaginação dos dramaturgos (e/ou tradutores / adaptadores), uma observação mais atenta deste fenómeno permite-nos verificar que a opção por títulos análogos cumpre um outro objetivo: ao imitar / parafrasear um título de uma peça famosa – como as dos autores estrangeiros – o sucesso dos folhetos que o adotaram estaria assegurado, o que justifica que muitos autores tenham optado por este estratagema. Por outro lado, a escolha de um título conhecido e anteriormente autorizado a circular facilitaria o parecer favorável da censura.

2.1.2. Os autores

As investigações de Albino Forjaz de Sampaio revelaram uma listagem de autores das mais diversas proveniências, o que permite justificar a heterogeneidade das pessoas que, ao longo do tempo, se dedicaram a compor folhetos de cordel:

Nicolau Luís, o mestre escola de quem Costa e Silva se ocupa, trabalha sem cessar e António José da Silva também ecoa na cantilena dos cegos vendilhões. Mas não só Nicolau Luís e o *Judeu* deram ao teatro o melhor do seu esforço. Advogados como Fernando António Vermuel e José António Cardoso de Castro; professores como José Joaquim Bordalo, Leonardo José Pimenta e Antas, e Manuel Rodrigues Maia; padres como Rodrigo António de Almeida e José Manuel Penalvo; militares como D. Gastão Fausto da Câmara Coutinho que era capitão de fragata, ou como José Máximo Pinto da Fonseca Rangel, que era major; médicos como Nuno José Columbina; funcionários públicos como José Caetano de Figueiredo ou Francisco Paula Ferreira da Costa, todos contribuíram com o seu esforço para seu maior lustre. Francisco Luís Ameno, que usava o nome de Fernando Lucas Alvim, tinha uma excelente tipografia. Luís Inácio Henriques e Pedro António ou Pedro António Pereira, conhecido popularmente pelo *Pedrinho*, eram atores. Ricardo José Fortuna era ponto de tea-

tro. António José de Paula era também ator, «primeiro ator absoluto da Companhia Nacional de Teatro de S. Carlos».¹⁹

Embora maioritariamente anónimos, pelas razões que apontámos em capítulo próprio, a generalidade dos folhetos provinha de «punho culto»²⁰, o que justifica que alguns entremezes apresentem o nome do seu autor, como acontece com José Daniel Rodrigues da Costa²¹, conhecido árcade que nos deixou uma profícua obra dramática tão do agrado do público popular, no *Novo Entremez Intitulado A Junta dos Cabeleireiros*. Este autor recorre por vezes a pseudónimos de cariz jocoso, como «Chupifsta Mór da Comarca de Vaza Barriz», no folheto intitulado *Travacconta Beberonico-jocoza, sobre qual Petisco He Melhor para Fazer Boca para a Pinga se a Sardinha Salgada se a Azeitona?* (1789), ou «Matuzio Matozo Matos da Matha», na *Relação do Castigo, e Contratemplos, que Tem Supportado as Duas Cozinheiras Delambida, e Taramella, Depois que Tiverão o Atrevimento de Murmurar de Juas Amas*. (1786), ou ainda «outro Homem q não tem, / Para poder ganhar o seu vintém», suposto autor do *Entremez Divertido, e Afamado, / Do Homem Preguiçoso, De[carado* (s/d).

2.1.3. As ilustrações

Apesar de as ilustrações concorrerem, como vimos, para uma melhor compreensão do conteúdo dos textos, sobretudo para quem tinha mais dificuldades de leitura, a esmagadora maioria dos entremezes que estudámos não apresenta qualquer gravura. Os poucos que recorrem a este expediente fazem-no na primeira página, como é o caso da *Nova, e Pequena Peça Intitulada As Desordens dos Tafues, ou Sete He Ponto*. (1788), embora não encontremos uma relação inequívoca entre a gravura e o conteúdo do texto, o que fará supor que foi usada essencialmente com fim decorativo, marcando, neste caso, o início do texto. Por seu lado, as orlas e cercaduras ocorrem com frequência, como no *Entremez dos Destemperos de hum Basofia* (1777), ou no *Entremez do Esganarello, ou O Casamento por Força* (1792). Por vezes, usam-se ainda florões deco-

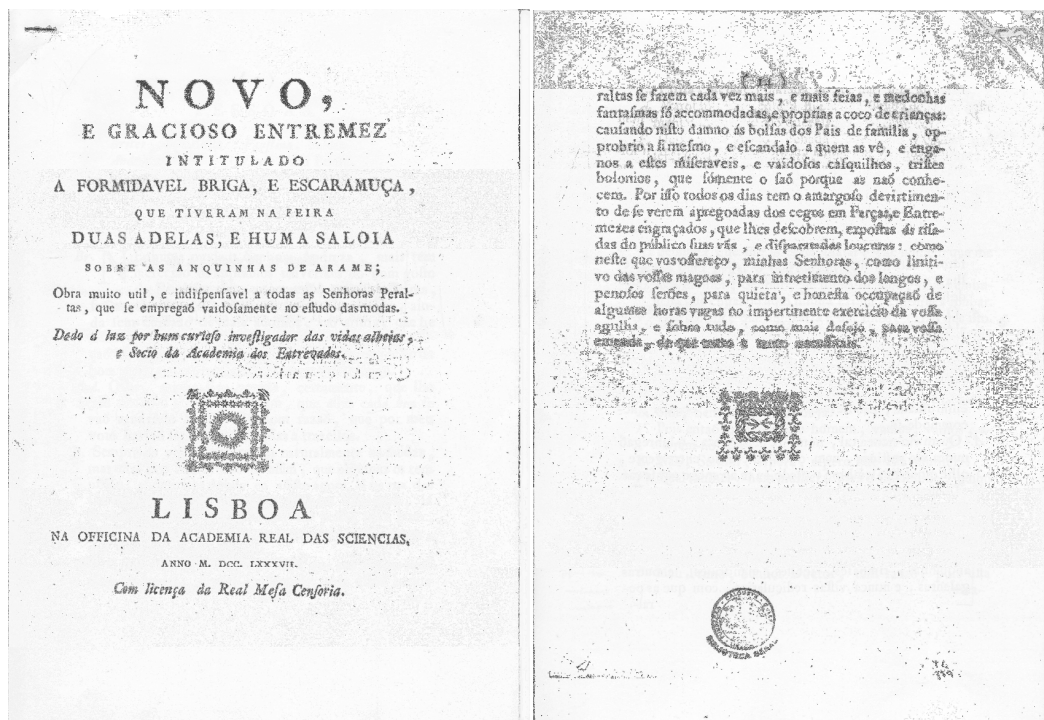
¹⁹ *Subsídios para a História do Teatro Português – Teatro de Cordel*, pp. 11-12.

²⁰ *História do Teatro Português*, p. 249.

²¹ Luiz Francisco REBELLO apresenta-nos, desta forma, o autor:

José Daniel Rodrigues da Costa nasceu a 30 de Outubro de 1757 em Leiria (e daí o criptónimo Josino Leiriense, que adoptou na Nova Arcádia) e faleceu em Lisboa a 7 de Outubro de 1832. Foi poeta (*Rimas*, 1795-1797), publicou um grande número de folhetos comentando a actualidade, que reflectem as variações das suas posições políticas (defendeu sucessivamente as ideias liberais e o governo absolutista de D. Miguel), mas o registo mais relevante que dele subsiste na história das letras situa-se na zona do teatro. Em 1798 reuniu num volume com o título *Teatro Cómico de Pequenas Peças* quinze farsas ou entremezes em um ato (...). Observador irónico dos costumes do seu tempo, hábil manipulador de tipos, através de situações engenhosamente desenvolvidas e de um diálogo vivo e espontâneo, foi (...) um dos mais populares e afortunados cultores deste género menor que se costuma designar por «teatro de cordel» por os respetivos textos serem impressos em folhas volantes que se vendiam atadas por um barbante, tendo as suas peças sido, como nos refere, «geralmente recebidas com boa aceitação». (*Teatro Português em um Acto (séculos XIII-XVIII)*, p. 593).

rativos a separar o título dos dados de edição, na página de rosto, como acontece no *Novo Entremez do Velho Ciozo, e a Filha Namorada, e o Creado Sagaz* (1776), ou no *Novo, e Gracioso Entremez Intitulado A Formidavel Briga, e Escaramuça, que Tiveram na Feira Duas Adelas, e huma Saloia sobre as Anquinhas de Arame* (1787). Este último entremez exhibe igualmente um motivo decorativo para marcar o final da peça e preencher o espaço em branco que não foi ocupado pelo texto.



NOVA, E PEQUENA PÉC.A
INTITULADA
AS DESORDENS DOS TAFUES,
OU SETE HE PONTO.

P E S S O A S.

Silverio.

D. Parla Cavalheiro Taful.

Norberto homem de idade.

Hum Cadete.

Hum Poeta.

Monfr. Farson Patraõ de

humu Caza de fogo.

D. Lucelia mulher de Sil-
verio, e mais pessoas que
figurarão na Caza do fo-
go.

Hum Alcaide, e Ronda.



L I S B O A

Na Officina de FELIPPE DA SILVA E AZEVEDO, Anno de 1788.

Com licença da Real Mesa da Commissão Geral sobre o Exame, e Censura dos Livros.

2.2. Temas

As diversas temáticas abordadas pelos folhetos de cordel permitem-nos, através do seu estudo, traçar um perfil consistente da vida quotidiana do século XVIII. O teatro de cordel é assim, como vimos, um facto literário marcado por uma evidente dimensão social, permitindo o conhecimento das condições históricas e socioculturais em que os documentos foram produzidos. Em suma, nas palavras de José da Costa Miranda, este teatro está «voltado para o fenómeno social setecentista: espelho caricatural de uma sociedade em transformação; lupa para nela se penetrar em profundidade.»²². A este propósito, acrescenta, especificando, noutro estudo, o seguinte:

Acaso desprovido de profundidade literária ou de análise, dotado de singela consciência estética, e aparentemente preocupado com um retrato (por vezes um tanto carregado) do que fosse verdadeiro na diária vivência dos homens (como se uma erudita visão literária dos árcades e teóricos, tais Gravina ou Muratori, se difundisse junto de gentes de menor engenho literário), esse teatro de cordel setecentista, desacompanhado de intenções metafísicas, mostra-se apto a absorver um clima histórico e social e torna-se, em si e por si, em um verdadeiro fenómeno teatral (...). Mesmo se, por vezes, qualquer coisa de inorgânico (...) subsiste e o marca. Ainda assim, urgiria conferir-lhe, acaso, em termos de sistematização literária, algo de mais adequado, significativo, do que a expressão “de cordel”: evocativa, consagrada, mas limitadora, fruto de um processo apenas metonímico (...).²³

Apesar de não concordarmos na totalidade com as afirmações transcritas, pois muitos documentos que reunimos apresentam-se dotados de qualidades que não devem ser menosprezadas, como pretendemos comprovar adiante, acreditamos ser importante sublinhar o facto de o teatro de cordel setecentista constituir um marco incontornável no panorama literário daquela centúria, como José da Costa Miranda adianta no mesmo estudo, que aqui transcrevemos, ainda que correndo o risco de sobrecarregarmos o nosso discurso:

Simplicidade de intrigas e de conflitos, situações um tanto repetitivas, alguns traços fortes nos desenhos das personagens e a procura, no horizonte de um quotidiano genuinamente nacional, de exemplares noções de bom senso e de um honesto viver das classes médias, ou da fidalguia empobrecida, seriam marcas, entre as mais renovadas, desse teatro. Onde se ataca o que é insólito, nos nomes e nas idades, nas atitudes e nos vícios, nas modas e no comportamento.²⁴

Resulta deste desiderato um teatro *sui generis* que estudaremos mais de perto nos capítulos seguintes cuja abordagem ilustrará indubitavelmente a caracterização que dele foi levada a cabo pelo autor acima referido:

²² José da Costa MIRANDA, «De uns Supérfluos Apontamentos sobre Teatro de Cordel a uma pergunta (inocente) sobre Goldoni», separata da *Revista Lusitana*, Nova Série, n.º 1, Lisboa, 1981, p. 72.

²³ *Estudos Luso-Italianos – Poesia Épico-Cavaleiresca e Teatro Setecentista*, p. 334.

²⁴ *Ibidem*.

Teatro que poderia oferecer ao povo miúdo uma ocasião de vingança contra outras classes sociais. (...) Teatro voltado para o fenómeno social setecentista: espelho caricatural de uma sociedade em transformação; lupa para nela se penetrar em profundidade (...).

Teatro que se aproximaria das intenções moralizadoras da comédia burguesa: o que serviria a explicar, até, a tolerância com que, afinal, a Mesa Censória o suporta e dele só se desembaraça, mesmo reconhecendo-lhe as patentes debilidades estruturais e literárias (...).

Teatro que se aproximaria, em feitura dramática e em intenções moralizadoras, da comédia burguesa, tal como Goldoni a renovou e foi conduzido.²⁵

E não poderíamos estar mais de acordo com José da Costa Miranda quando afirma:

Residirá aqui, portanto, um filão, talvez promissor, a explorar-se? Desde os temas às personagens, a situações consagradas, e às épocas mais carregadas por essa capilar difusão de um teatro essencialmente impresso; desde os autores que, a nome descoberto ou com nomes figurados, inundam de requerimentos a Mesa Censória, lançam para os prelos dos impressores e para as esquinas das ruas lisboetas, montões de folhetos de uma literatura dramática quantitativamente não insignificante (...).²⁶

Existem temas que, pela sua recorrência, nos permitem concluir serem os favoritos dos destinatários dos folhetos. De entre eles, o mais importante é, sem dúvida, o amor, que trataremos de seguida com mais acuidade. Levados pelo desejo de lucro, os impressores aproveitavam com frequência esses temas para novas edições do mesmo texto que, por vezes, era atualizado pontualmente. Marta Norton nota que «as publicações posteriores ao sucesso de determinado folheto nem sempre são oriundas da mesma casa impressora, o que nos faz pensar na competição e altos interesses económicos que estariam por detrás de toda esta máquina editorial.»²⁷ Atentemos no caso do *Novo Entremez Intitulado: A Velha Prezumida, e o Creado Industriofo*, editado em Lisboa, na *Officina de Francisco Sabino dos Santos*, em 1777. Este folheto foi reeditado, em 1792, com o mesmo título, mas na *Officina de Francisco Borges de Sousa*. O conteúdo dos dois folhetos é basicamente o mesmo.

Na verdade, o sucesso dos textos que abordam a temática amorosa ficou a dever-se, na maior parte das vezes, ao facto de os neoclássicos portugueses criticarem veementemente os *apetites desregrados* que, na sua opinião, o teatro fomentava. Daí a necessidade de se combater o teatro de cordel que, regra geral, reclama temáticas bastante comprometidas com as relações amorosas. A suposta indecência dos temas abordados pelo cordel necessitava de ser banida do teatro, pois o efeito cómico poderia ser conseguido com decência, julgavam os partidários de uma arte dramática desligada das traduções e adaptações do teatro estrangeiro, o responsável por toda esta situação, de acordo com a corrente neoclássica, como vimos na primeira parte da presente dissertação. No que diz respeito a Molière, que foi bastante traduzido e adaptado em Sete-

²⁵ Idem, p. 335.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ *Espelho de Vaidades: O Peralta e a Moda na Literatura de Cordel Portuguesa (1781-1789)*, p. 13.

centos, a Arcádia Lusitana, pela voz de Francisco José Freire, considerou reprovável a forma como as relações amorosas eram trabalhadas no teatro:

(...) Moliere desprezava a cada palço os preceitos de Aristoteles, e de todos os demais Meſtres da Poetica, só pelo fim de agradar de todos os modos ao auditorio. Pelo que respeita aos costumes, pôde-se dizer livremente, que não houve algum Comico, que os perverteſſe tanto, como eſte Author. Nunca o ſeu fim foy perſeguir os vicios dos particulares, como deve fazer a Comedia, expondo-os ao riſo; antes parece, que todo o ſeu intento foy enſinallos (*sic*); porque inſpirou em muitas das ſuas Obras hum certo amor á liberdade mundana; ito he, áquella maneira de viver contraria ás maximas do Evangelho. A mayor parte das ſuas Comedias ſão huma eſcôla, em que ſe aprende o namorar com a mais refinada malicia amorôſa: nella ſe enſina, que ſão inuteis as diligencias, que uſão os pays para livrarem ſeus filhos dos vicios; e com o motivo de desacreditar a falſa devoção, faz tambem ridicula a verdadeira.²⁸

Curiosamente, o tema do amor é apenas um dos que foram severamente atacados. Em 1748, Francisco José Freire (que partilha a sua perspectiva acerca do teatro com Luís António Verney; este, apesar de *iluminado*, considerava o teatro como uma arte menor) expõe, numa interessante obra, as principais regras a observar pela *Arte Poética*. Ao atentarmos nas suas palavras que, de seguida, transcrevemos, facilmente concluiremos que as temáticas elencadas, tidas como perniciosas, são as mesmas que ditaram o sucesso do cordel ao longo do século XVIII. Assim, para Freire, o teatro português de Setecentos, mormente o de cordel, pretende unicamente

desacreditar a piedade, a continência e modéstia, assim de homens como de mulheres; (...) persuadir a liberdade, (...) satisfazer a desordem dos maus apetites, (...) desobedecer aos pais que querem cuidar no procedimento de seus filhos, (...) zombar deles porque têm esta honra, (...) ensinar estratagemas para se enganar aos maridos, (...) formar colóquios amorosos; e, em uma palavra, (...) causar por todos os modos um grave dano a uma República bem regulada.²⁹

²⁸ Francisco José FREIRE, *Arte Poetica, ou Regras da Verdadeira Poesia em Geral, e de todas as ſuas eſpecies principaes, tratadas com juizo critico*, Tomo 2, Lisboa, na Offic. Patriarcal de Franciſc. Luiz Ameno, M. DCC. LIX, pp. 124-125.

²⁹ Idem, pp.126-127.

2.2.1. O amor

O amor é a paixão dominante nos dois sexos e a obstinação com que lutam para conseguir os seus fins é verdadeiramente espantosa.³⁰

Amor (...) / he hũa paixão violenta, / que nasce do coração, / que continuamente queima; / e que só tem por allivio, / ver que outra igual levareda / fente o coração, que se ama, / com mutua correspondência. / He hum zelozo furor, / hũa agitação violenta, / hum objecto sem igual, / e até, porque tudo seja, / sendo menino, he Gigante, / na força, e na corpulencia.³¹

Tal é a força do amor: quando assalta um indivíduo, nada o faz conter-se, pois o «amor he mulher; e quem diz mulher suppoem huma pessoa incapaz de se callar, e obrigada ou a descobrir o maior segredo, ou arrebentar em 24. horas.»³². Assim concebido, o efeito do amor é tão poderoso que «os maiores homens fazem despropósitos por estes animaes.»³³, pois «[n]ão ha pessoa alguma, que sujeita / Não viva ás leis de amor.»³⁴ e «[e]lle ha couja melhor que ter amores? / Quem haverá no mundo que não tenha / Seus dois dedos d' affecto á formosura?»³⁵. Desta feita se justifica o comportamento de Zabumba, o marinheiro do *Entremez Novo da Castanheira, ou A Brites Papagaia* (s/d), que não consegue compreender o que está a acontecer consigo, pois, habituado a ter muitas mulheres, ama apenas uma, Papagaia, conforme se depreende das suas palavras quando procura a amada:

Adeos mãe Zabel vieste hoje
A minha amada caxopa?
Venho aqui a seu respeito
Com faldades, vento em popa;
Não sei que gracinha achei
Naquelles olhos traidores,
Que deixo barcos, e redes
Por estes negros amores:
Brancas, Mulatas, Meitças,
No Brazil já tenho tido,
Mas em toda a minha vida
Nunca me vi tão rendido;
Creio que a beber me deu
Agua do banho da tina,
Depois de tanxar-se nella,

³⁰ *Os Livros de Viagens em Portugal no Século XVIII e a sua Projecção Europeia*, p. 51, apud William Dalrymple, *Nouveau Voyage en Espagne et en Portugal*, Bruxelles, 1787, pp. 209-210.

³¹ *Entremez Intitulado: Industrias de Lesbina*, pp. 6-7.

³² *Novo, e Divertido Entremez Intitulado Os Tres Casamentos Gostozos*, p. 7.

³³ *Ibidem*.

³⁴ *Novo Entremez Intitulado A Doente Amoroza, e o Cirurgiam Amante*, p. 21.

³⁵ *Novo Entremez Intitulado: O Pai Zeloso da Honra*, p. 2.

Com alguma arte maligna:
Isto não he natural;
Amar eu, e deste modo
Amar jó huma mulher,
Eu, que sempre as tive a rodo!³⁶

Deste modo, poderá crer-se que não haverá outra coisa a fazer que não seja entregar-se totalmente ao sentimento amoroso. Contudo, um pouco mais adiante, é o mesmo Zabumba quem desvaloriza o amor, ao confessar à criada negra de Castanheira o seguinte:

Porém antes que ella venha,
E que entremos na fadiga,
Vamos a cuidar nesta pança,
Que amor não enche barriga.³⁷

De facto, para ele, pelo menos naquele momento, as necessidades básicas do corpo suplantam qualquer sentimento. O espanto da criada é tal que, sozinha em cena, exclama:

O amoros blanco reva
Sempre muita agua nos bico.³⁸

Por isso, Zabumba considera o amor como um cativo ao qual não pode escapar, mesmo que o deseje ardentemente:

Marinheiro Jou de amor,
E altivo marinheiro,
E bem que outro mar navegue,
Nunca fujo ao cativo.³⁹

Mas nem todos os amantes reagem deste modo quando expostos aos poderes do amor. No mesmo folheto, surgem Izabel, uma criada negra, e um Preto, perdidamente apaixonados. Neste caso, a paixão que o escravo sente pela criada é de tal forma intensa que o impede de trabalhar corretamente:

Ah mia Zaber, o preto
Sempre se arembra de vozo;
Só tu podes cá por dentro
Fazer ao teu preto hum gozo:
Venho do ciar huns casa

³⁶ *Entremez Novo da Castanheira, ou A Brites Papagaia*, p. 5.

³⁷ *Idem*, p. 5.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ *Idem*, p. 11.

De hum Sioro blanco Doutor,
E os obra ficou muito mal feita,
Por contra do noſſo amoro:
Naõ podia trabaiair,
Porque os pleta me lembrava,
E amoro como demonio,
Parece que me tentava:
No meio do meio travaio,
Amoro, eu dizia; ſape,
Mas o amoro me fazia
No coração trape, trape (...).⁴⁰

Roza e Felisberto, no *Novo Entremez Intitulado O Velho Presumido, e Enganado, e por fim Chorando, e Vendo* (s/d), personificam a mesma situação. Acreditamos valer a pena citar o diálogo entabulado pelos dois amantes, por constituir um exemplo de entre muitos outros que apurámos aquando do estudo dos folhetos reunidos durante as nossas pesquisas:

Roz. Agora me concidero (*sic*) a mais feliz, pois vejo a proximar-ſe (*sic*) a hora do meu maior prazer: todas as delicias do mundo eu prezaria em nada quando perdeſſe o meu amado Felisberto.
Fel. O amor me quer feliz: eu adoro os ſeus decretos.
Roz. A elles ſubmiſſa ſujeito toda a minha alma: elle me permeia (*sic*), elle me faz ditoza; nada mais do Mundo appetiteço.
Fel. Se alcanço o meu bem goſtozo.
Roz. Se conſigo tal ventura.
Ambos. Viviremos ſempre unidos té na fria ſepultura.⁴¹

Deste modo se compreendem as constantes referências à morte, encarada como preferível à ausência da pessoa amada:

Ay amores meu bem
Conſiderar vos não via
Hoje a vida perdia.
(...)
Eu da meſma forma
Se ſe moſtraſſe contraria a ſorte
Ancias (*sic*) teria da morte.⁴²

De igual forma, o *Entremez Intitulado: O Velho Astuo* (*sic*), e o *Simple Creado; cada hum de Cortezias Enganado*, dado à estampa em 1772, apresenta-nos Pantufo, que deseja morrer por se encontrar perdidamente apaixonado. O seu amor é tão intenso que não consegue suportá-lo,

⁴⁰ *Entremez Novo da Castanheira, ou A Brites Papagaia*, pp. 5-6.

⁴¹ *Novo Entremez Intitulado O Velho Presumido, e Enganado, e por fim Chorando, e Vendo*, pp. 9-10.

⁴² *Novo Entremez do Velho Ciozo, e a Filha Namorada, e o Creado Sagaz*, p. 14.

uma vez que o pai da amada já a tem prometida ao criado como forma de pagamento de salários atrasados:

(...) hoje tenho de matar-me;
(...)
Vejo-me namorado, e perdido
Por hum das trez Filhas de Guímaõ,
Por ella enlouqueço: Que afflicção!
No peito o coração já me não late:
Que não ha hum amigo que me mate,⁴³

Aqueles que não morrem por amor não escapam a uma vida de terrível sofrimento⁴⁴:

(...) o malvado Amor he hum bixinho (*sic*) roidor, que faz andar o coração em bolandas: triſte de quem ſe entrega a elle que por força ha de padecer moleſtias infernaes.⁴⁵

Quem ſe obrigou a amar, obrigou-ſe a padecer (...).⁴⁶

Por isso, há que solicitar ao amor a sua compaixão por todos os que amam:

Amor compadece-te dos amantes corações que ati (*sic*) ſe entregaõ. Não os dezampareis, olha-os compaſſivo, preſta-lhe o ſoccorro neceſſario para o ſeu vencimento.⁴⁷

Tu amor que dos mortais os corações dominas, condoete (*sic*) deſte, que ſuſpirando de continuo, já mais ſerá feliz, ſe tu lhe negares o teu efficaz auxillio.⁴⁸

Quando as preces dos amantes são atendidas, nada mais lhes resta senão ficarem eternamente gratos ao amor:

Muito devo a amor, pois em toda a ocaſiaõ me moſtra o amavel roſto da minha fermosa (*sic*) Elpoza (...).⁴⁹

⁴³ *Entremez Intitulado: O Velho Astuo (sic), e o Simples Creado; cada hum de Cortezias Enganado*, pp. 1-2.

⁴⁴ Apesar de todo o sofrimento causado pelo amor, a realidade mostra que os homens sempre o buscaram, mesmo que tal tarefa tenha dado muito trabalho, como foi o caso de Potolomeu, no *Novo Entremez Os Casamentos por Mágica* (s/d), que confessa o seguinte:

Ainda eſtou tremendo. Irra como os amores cuſtão a alcançar! (p. 10).

⁴⁵ *Novo Entremez Intitulado O Velho Presumido, e Enganado, e por fim Chorando, e Vendo*, p. 6.

⁴⁶ *Palestra, que de hum para outra Janella Tiveraõ duas Vezinhas a'cerca dos Dezestrados Fins de ſeus Dotes em Poder de ſeus Perdularios Maridos*, p. 3.

⁴⁷ *Novo Entremez Intitulado O Velho Presumido, e Enganado, e por fim Chorando, e Vendo*, p. 11.

⁴⁸ *Novo e Gracioso Entremez Intitulado O Doido Feito por Força*, p. 6.

⁴⁹ *Novo Entremez Intitulado O Velho Presumido, e Enganado, e por fim Chorando, e Vendo*, pp. 11-12.

E que dizer do *Novo Entremez Intitulado A Cozinheira Amoroza*, editado em 1792, em que Arminda se sente a mulher mais feliz do mundo por amar e ser amada? Veja-se o seu emotivo discurso:

He poſſível! Que nova! Que ditosa nova! a fortuna e o amor de mãos dadas, ſe empenhaõ em meu ſocorro, os diſgoſtos voaõ de mim; a alegria bacha (*sic*) a fazer morada dentro do meu coração, até agora amortecido; já exulto de prazer, agora desafio a ſorte para que contra mim ſe conſpire, nada temo, ao lado do meu Eſpozo os trabalhos me ſeraõ doces, nada tranſtornará o meu prazer.⁵⁰

Para Pantalão, personagem do mesmo folheto, o amor é de tal forma intenso que o priva de dormir:

(...) quando namorei a ſua Mai, ſete noites não dormi; cada fineza que me dizia, era hum deſpertador para de noite (...).⁵¹

E não valerá a pena contrariar este sentimento, pois, quando duas pessoas estão apaixonadas, nada resta fazer senão permanecerem unidas, como atesta o pedido que, na mesma peça, Arme-lindo faz ao pai da sua amada:

Eu quero ſer o voſſo filho, lembrai-vos que amor he hum Nume mais poderoso elle nos quiz unidos, o Ceo aſſim o tem diſpoſto, não queirais oppor-vos ás ſuas determinações.⁵²

Se se tratar do primeiro amor, então o destino certo dos amantes é permanecerem juntos, apesar de arrufados. No *Novo Entremez Intitulado Os Amantes Arrufados* (s/d), Felisberto conclui que «ſempre o amor primeiro / Deixa no coração hum formigueiro»⁵³. Por isso, mesmo que pretenda esquecê-lo, procurando outras mulheres, como habilmente industria o criado Marotinho nesse sentido,

Felisb. Não conheces Madama Rebaltar?

Mar. Eſſa he, ſe a idea me não engana,

Aquella Dançarina Italiana

Bonitinha, magrinha, e hum tanto alta

Que aſſim debaixo para cima falta.

Saltando em figura de dança.

Felisb. He eſſa meſma: vai-lhe tu fallar;

E eſte bilhete faze por lhe dar.⁵⁴

acaba por pedir-lhe desculpas pelo seu comportamento e os dois ficam juntos ao cair do pano.

⁵⁰ *Novo Entremez Intitulado A Cozinheira Amoroza*, p. 11.

⁵¹ *Idem*, p. 12.

⁵² *Idem*, pp. 14-15.

⁵³ *Novo Entremez Intitulado Os Amantes Arrufados*, p. 2.

⁵⁴ *Idem*, pp. 2-3.

O efeito do amor sobre as pessoas é de tal forma intenso que poderá ser a única forma de curar todos os males, como atesta a Criada no *Novo Entremez Intitulado A Doente Amoroza, e o Cirurgiam Amante* (s/d), aludindo ao caso das mulheres:

Para nós as mulheres cataplasmas,
Ventosas, cordiaes, tudo he perdido;
Hum xarope de amor he que dá vida.⁵⁵

Deste modo se começa a perceber uma apetência mais forte do sexo feminino pelo amor. A alegria do amor é de tal forma irresistível que muitas mulheres fazem gala em ser desejadas por vários homens, querendo bem a todos eles. Tal é o propósito de Izidora, na peça *O Amor Pintor*, de 1771, quando conversa com D. Pedro de quem é escrava:

D. P. Tu folgas que te amem?

Izid. Muito. Iſſo ſempre obriga.

D. P. E queres bem a todos que o fazem?

Izid. Certamente.

(...) Digaõ o que quizerem, a maior ambição das mulheres, creia o que lhe digo, he inſpirar amor, e todo o ſeu diſvélo encaminha a iſto, e nenhũa ha tão altiva, que ſe não lizonjee (*sic*) interiormente de que os ſeus olhos conquiſtaraõ.⁵⁶

Porém, esta forma de estar na vida é estranha para os homens, que não deixam de experimentar ciúmes dos outros que também desejam a amada:

D. P. Mas ſe tu folgas de te ver amada, has de ſaber, que eu, porque te amo, não folgo nada diſſo.

Izid. Não ſei que razão haja para iſſo. Se eu amara a alguem, o meu maior goſto ſeria que todos o amaſſem. Não ha couza que mais prove a boa eſcolha; e devemos eſtimar que todos avaliem por amavel o que nós amamos.

(...)

Pois V. m. tem ciumes diſſo?

D. P. Sim, tenho ciumes, e tenho ciumes como hum.... como hum diabo. O meu amor re quer (*sic*) toda para mim: agaſta-ſe a ſua delicadeza de hum ſorriço, d'hum agrado, que te póde eſcapar, e todo o meu diſvélo he embaraçar que cá cheguem os amantes, e ſegurar para mim a poſſe de hum coração, de que não poſſo ſoffer me deſfalquem a menor porção.

Izid. Pois quer que lhe diga o que entendo? Eſcolheo máo partido; e mal ſegura a poſſe de hum coração, que ſe quer reter com violencia. Quanto a mim, confeſſo-lhe, que ſe eu namorára algũa rapariga, que eſtiveſſe em poder de alguem, poria todo o meu eſtudo em fazer algum ciozo, e obrigá-lo-hia a guardar de noite, e de dia a que eu quizeſſe conquiſtar. He hum meio admiravel de adiantar o negocio, e brevemente ſe aproveita do enfado, e colera, que cauza no eſprito de hũa mulher o conſtrangimento, e eſcravidaõ.⁵⁷

⁵⁵ *Novo Entremez Intitulado A Doente Amoroza, e o Cirurgiam Amante*, p. 15.

⁵⁶ *O Amor Pintor*, p. 5.

⁵⁷ *Idem*, pp. 5-6.

O *Novo Entremez Intitulado O Indiscreto, ou O Jactancioso*, editado em 1784, revela claramente que a felicidade resultante do amor só poderá ser plena se for partilhada com os amigos. Por isso, Felizardo pretende que Hypolito seja o seu confidente:

Deixa, que has de ser o confidente de todos os meus segredos. Póde haver em amor ventura completa, Jenaõ (*sic*) for contada, Jenaõ (*sic*) se participa a hum fiel amigo? Quem póde conservar em si, como hum depósito sagrado o iníipido do prazer de hum amor occulto? Estar sem hum confidente, he não ter amigos. Ser feliz occultamente, he o mesmo que o não ser.⁵⁸

Agradecidos ao amor, deverão, pois, ficar todos os que experimentam as suas delícias. Porém, o sofrimento inerente à paixão, sobretudo aquela impedida de ser livremente gozada, não pode ser desprezado, como vimos no documento que acima dissecámos, e que surge também no *Novo Entremez Intitulado: A Velha Presumida, e o Creado Industrioço*, de 1777:

(...) não ha martirio maior, do que he amar, e não se poder dizer que ama; he penar, he morrer, e por fim he de continuo habitar no centro da cruel tri[ste]za.⁵⁹

(...) eu comparo o amor, e não se poder expressar, a hum homem, que tem fome, e não póde dizer que a tem: he morrer, he acabar, e não ha couza peor (*sic*).⁶⁰

Estes dois testemunhos foram produzidos por Jozina, a jovem amante de Florindo, e por Silveira, o criado deste, respetivamente. Se atentarmos na linguagem dos dois discursos, facilmente poderemos concluir que o primeiro reveste um carácter muito mais poético e cuidado que o segundo, bastante mais prosaico, sobretudo no que diz respeito à comparação que o criado pretende fazer para explicar o seu ponto de vista.

A fim de obviar o sofrimento provocado pela incerteza quanto à correspondência amorosa, Rozaura e sua criada Serigaita, no *Novo, e Graciozo Entremez Intitulado A Grande Bulha, e Dezordem, que Tiverão as Vizinhas, e as Criadas, por Amor das Alcaxofras*, de 1790, decidem recorrer a um tradicional expediente que as duas tratam de explicar na primeira cena da peça:

Roz. Minha rica Serigaita, esta noute me dezengano se Amandio me quer bem ou não, se me florescerem (*sic*) as alcaxofras (*sic*), não tenho que duvidar.

Serig. Tambem eu farei a mesma deligencia, só para saber se o desfalmado de Ladino, morre por mim como anda sempre dizendo; mas estou certa que me haõ de murchar, pois nunca tive em nada fortuna.⁶¹

⁵⁸ *Novo Entremez Intitulado O Indiscreto, ou O Jactancioso*, p. 7.

⁵⁹ *Novo Entremez Intitulado: A Velha Presumida, e o Creado Industrioço*, p. 11.

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ *Novo, e Graciozo Entremez Intitulado A Grande Bulha, e Dezordem, que Tiverão as Vizinhas, e as Criadas, por Amor das Alcaxofras*, p. 3.

Como convém a qualquer entremez, a confusão instaura-se e as vizinhas, que também recorreram às alcachofras, acusam-se mutuamente de as terem trocado só para que o resultado da *experiência* lhes fosse favorável. Ficamos, deste modo, sem saber ao certo a quem o amor era favorável.

Na *Pequena Peça Nova Intitulada Astucias de Mengoto* (1785), a expressão de sentimentos de Faústino e Mengoto, respetivamente amo e criado, manifesta-se de forma bastante diversa. O primeiro apela à emoção, ao passo que o segundo confere ao seu discurso um tom aligeirado e cómico. Ambos reagem ao anúncio de Lourença, a criada de Zamperine, que traz novas da ama, mormente do seu sofrimento, fruto da opressão paterna:

Direi: o Senhor Ambrosio tem aperreado tanto a triste da minha Ama, que nem sequer a deixa respirar; e tudo por amor de V. m., porque absolutamente lhe diz que não leva em gosto que com ella cafe. Pobrezinha! faz-me compaixão; e talvez que já hoje por ella tenha deitado, assim como agora deito, baſtantes lagrimas...

*chorando.*⁶²

Faústino emociona-se:

Aperreada por meu amor! Ah minha fiel Zamperine, o teu martirio me obriga a ternura de tal modo, que nem posso tambem conter o pranto.

*imitando-a.*⁶³

E Mengoto, à sua maneira, traduz o que sente, desta vez pela criada:

Ah minha Lourença, que effas tuas caramunhas ſão ſacarrolhas, que fazem ſahir-me de repuxo as lagrimas pelas botelhas dos olhos como eſcumas de cerveja!⁶⁴

De facto, o sofrimento amoroso não escolhe idades nem classes sociais para se manifestar. Por isso, os criados sofrem o mesmo que seus amos. No *Novo Entremez Intitulado A Cozinheira Amoroza*, de 1792, a espontaneidade das palavras de Zabumba e Lizeta, dois criados apaixonados, combina com a naturalidade com que os sentimentos afloram motivados por algum tempo de separação:

Zab. Meu bemzinho, aqui tens eſte coração retalhado, maxucado (*sic*), esfrangalhado á força das minhas ſaudades.

Liz. Meu amado Zabumba, ſe eu te diſſeſſe tudo quanto a teu reſpeito ſinto, terias dó de mim: olha quando te não vejo, ſinto cá por dentro hum maldito farnezim (*sic*), hum bater de coração por tal forma, que deſmaio, e fico morta.

⁶² *Pequena Peça Nova Intitulada Astucias de Mengoto*, p. 3.

⁶³ *Ibidem.*

⁶⁴ *Ibidem.*

Zab. Ah minha Lizeta, se tu viras este bandalho, se tivesses a habelidade de veres por dentro, antão saberias o quanto padeço, o coração cá por dentro, anda sempre bumba, Zabumba⁶⁵: por fim he huma miséria.⁶⁶

Por vezes, o sofrimento causado pelo amor é de tal forma forte que os amantes não conseguem viver, preferindo a morte a tal estado, como já tivemos oportunidade de constatar, o que prova que amor e morte surgem inequivocamente associados como forma de intensificar aquele sentimento. Ao atentarmos no *Novo, e Devertido Entremez Intitulado Nem por muito Madrugar Amanhece mais Cedo* (s/d), deparamos com Lizarda que, apaixonada por Hortencio, mas incapaz de lhe revelar o seu amor e com medo de não ser correspondida, encontra apenas na morte a solução para os problemas amorosos que a assaltam:

Hum coração poluido de amor não pode, por mais que queira, disfarçar a faldade, que o martiriza na auzencia do objecto amado. Eu morro de amor por Hortencio: e não posso acabar comigo o viver alegre sem a sua presença.

(...)

Elle he o mem (*sic*) maior sentimento; não lhe poder patentear o meo coração. Eu não penso, que elle seja tão inhumano, que me quizesse ver acabar ás mãos da minha desesperação: mas se a minha forte permitte (*sic*), que elle me desprezasse, Eu então morreria de huma vez, e se acabariaõ todos os meus padecimentos.⁶⁷

Alguns folhetos referem – ainda que, muitas vezes, parodiando – situações em que os amantes, separados, preferem morrer a ter de casar com alguém que não amam. No *Novo Entremez Intitulado O Espozo Fingido*, de 1791, Lesbia e Lepido, dois amantes separados pelo pai dela, confessam aos respetivos criados a sua firme vontade de acabar com a vida. Sem coragem para o fazer, Lesbia pede à criada que lhe crave o punhal no peito. Incrédula, a criada recusa-se a fazê-lo e diz-lhe:

Que diz, senhora? Está louca?
Dillo agora he que eu me rio.
Como hei de tirar-lhe a vida.
Se eu sou quem da morte a livro?⁶⁸

Por seu lado, Lepido quer fazer o mesmo, mas o criado convence-o a não tirar a vida, uma vez que é completamente despropositado morrer apenas por causa de uma mulher, sobretudo se se é tão esbelto como o amo:

⁶⁵ Atentemos para o jogo de palavras usado na aproximação do nome da personagem (que também designa uma espécie de tambor típico do Brasil) à onomatopeia que ilustra o bater do seu coração.

⁶⁶ *Novo Entremez Intitulado A Cozinheira Amoroza*, p. 4.

⁶⁷ *Novo, e Devertido Entremez Intitulado Nem por muito Madrugar Amanhece mais Cedo*, p. 2.

⁶⁸ *Novo Entremez Intitulado O Espozo Fingido*, p. 1.

Ilho é bonito!
Morrer por huma mulher!
Aonde tem o juizo?
(...)
Ora ha maior deſatino?
Ilho he aſneira, ou doidice?
Aſſim ſe mata hum Narcilho,
Hum Adonis taõ perfeito,
De mil Damas attractivo?⁶⁹

No *Entremez Intitulado O Castigo da Ambição, ou O Velho Avaro, Enganado, e Desenganado*, editado em 1771, Arminda, impedida por um pai interesseiro de casar com o Eſtudente, por quem está apaixonada, confessa a Olaia, a sua fiel criada, preferir morrer, já que não encontra na sua vida motivos para continuar a respirar. Interessante será notar que esta jovem, ainda que reconheça que não deve ignorar os conselhos do progenitor, se revela incapaz de contrariar o seu coração:

Olha, minha rica Olaia, bem ſei que he atrevimento de hũa filha para hum pai deſprezar os ſeus conſelhos; porém elle ambiciozo, por não largar o dinheiro, ſó cuida nos ſeus negocios, ſem tratar dos meus empregos. Tenho ſido procurada de alguns nobres Cavalheiros, e a todos tem deſpedido com mui deſabridos termos: para minha deſventura trouxe o fado aquelle Velho, que dizem que lá nas Minas andou com elle alguns tempos, eſte ſó he que lhe agrada, por ſer conforme o ſeu genio; onde ſempre a ambição reina, onde ſempre aſſiſte o zelo. Já não tenho coração para tanto ſoffrimento; pois de mim propria eſquecida, até a vida aborreço; e já cuido a deixaria ſobre os fios de hum cutêlo, victima de meus furores, holocausto dos deſejos, ſe Fenix não renaſcera nos amorozos incendios com que a vida me conſervaõ lembranças de Filisberto.⁷⁰

Ao referir-se a D. Luiz da Cunha⁷¹, o Cavaleiro de Oliveira destaca a opinião deste seu amigo relativamente à paixão, que sintetiza na perfeição o conceito de amor que perpassa nos folhetos de cordel que analisamos no âmbito do presente estudo. Assim, constata que «[a] arte de ser feliz está em amar (...). A melhor página da vida escreve-a a paixão, com os seus tormentos, dúvidas e desesperos. Prazeres onde não entre o amor são uma sensaboria.»⁷². Deste modo se justifica a importância do amor, sentimento que não deixa ninguém indiferente – deuses incluídos – e a cujas investidas nem mesmo o homem sensato escapa:

Quanto maior é a dose de bom senso no homem, tanto mais está exposto às tratantadas do amor. Daí o dizer-se que o amor é a primeira das virtudes nas almas bem formadas. A terra toda reconhece

⁶⁹ Idem, p. 2.

⁷⁰ *Entremez Intitulado O Castigo da Ambição, ou O Velho Avaro, Enganado, e Desenganado*, pp. 3-4.

⁷¹ O Cavaleiro de OLIVEIRA refere que D. Luiz da Cunha «representou Portugal no Congresso de Utrecht e foi ministro plenipotenciário em Londres, na Haia e em Paris, onde faleceu no ano de 1750 (...)» (*O Galante Século XVIII*, p. 4).

⁷² Idem, p. 5.

o seu poder; os próprios deuses sofreram o seu império. Júpiter teve muitas paixões, e os suspiros de Diana que significavam? Resistir aos seus caprichos é, de facto, uma inutilidade. A defesa mais heroica, a mais altiva perseverança acabam por ceder.

(...) Só o amor tem o condão de não poupar ninguém; e, cedo ou tarde, a alma mais cruel rende-lhe homenagem.⁷³

Aprisionados pelo amor, os indivíduos que se entregam, voluntária ou involuntariamente aos seus ditames, carecem de conselhos. É o mesmo Cavaleiro de Oliveira quem os elenca. Optámos por transcrevê-los dada a importância que revestem por serem contemporâneos dos textos que analisamos, por um lado, e por encontrarem uma perfeita correspondência com a tessitura dramática daqueles textos, por outro.

O primeiro conselho «é que desconfiem sempre do amor. É salutar não esquecer que, antes de causar a desgraça duma pessoa, a cumula de ilusões e engodos e que é sob doces aparências que esconde as cáusticas amarguras. É um falsário que tudo comete para ludibriar.»⁷⁴.

O *Novo, e Devertido Entremez Intitulado Os Dezenganos de Amor para Ninguem Namorar*, editado em 1786, apresenta duas personagens, Filleno e o seu criado Beltraão, que, desiludidas com o amor, traçam deste sentimento o seguinte retrato:

(...) despreze-se o amor, esta tirana illusão, que prende, e arrasta os míseros humanos, de huma vez se destrua; edefícios, que a cega paixão no fraco peito formou, prostrados fiquem, fiquem destruídos: a doce, e grata liberdade, seja o nome que eu goztozo adore.⁷⁵

Nada mais de aturar desfeitas; affogue-se o maldito amor esta peta, este fantasma pize-se aos pés para que os pobres homens não mais padeçam: seja os bons bocados, o delicioso bacanal licor de hoje em diante, o nome que me siga, quem renda fé e a quem alegre adore.⁷⁶

Assim concebido o amor, o criado pergunta ao amo:

(...) faz propósito firme de não tornar a cair na maldita ratoeira; que o patife amor lhe armar?⁷⁷

A resposta de Filleno é curiosa e confirma, mais uma vez, a sua opinião acerca do casamento:

Sim, eu te prometto não sacrificar o coração às leis impias desse cruel, que com poderoso braço, prostra, e destrói os mortais, que a elle se sujeitam; e não mais o seguirei.⁷⁸

⁷³ Idem, pp. 8-9.

⁷⁴ Idem, p. 11.

⁷⁵ *Novo, e Devertido Entremez Intitulado Os Dezenganos de Amor para Ninguem Namorar*, p. 2.

⁷⁶ *Ibidem*.

⁷⁷ *Ibidem*.

⁷⁸ Idem, pp. 2-3.

Assim, ambos estão decididos a pôr termo a qualquer ligação com o sexo feminino:

Fillen. Vamos emfim deſprezando o amor, que tantos e tantos danos fomenta a hum coração, que ás ſuas leis ſe ſugeita.

Belt. Vamos dar fim a tanta diabrura que o maldito cupido tece para os miſeraveis, que ao ſeu rabo continuamente traz.⁷⁹

Quanto às mulheres, mantém-se a mesma visão negativa daquele sentimento. Silvia, a namorada de Filleno, assume uma curiosa concepção de amor:

(...) amor nunca em meu peito teve entrada, eſte tirano, que faz que hum peito forte, ſe torne em fraco, nunca em mim teve poder (...).⁸⁰

Por isso, considera que possui um «varonil coração»⁸¹ que «tem até agora reſiſtido aos ſeus combates»⁸². Mais adiante, explica o motivo pelo qual todos os homens julgam que as mulheres são fracas quando, na realidade, se mostram fortes e destemidas, capazes de resistir a todas as adversidades, incluindo as tentações amorosas, apesar de não terem tido as mesmas oportunidades que os indivíduos do sexo masculino:

(...) ſe o noſſo eſtado fora em huma pequena idade experimentar os rigores do tempo, girar o mundo, brandir a eſpada, e ter por fim o meſmo exercicio, que tem os homens, elles veriaõ a noſſa valentia, e ſermos no deſembaraço a eſſes ſemelhantes; mas como o noſſo ſexo naſceo ſugeito, e izento deſtes giros, ou manejos, he a razaõ porque nos apelidamos fracas; que enganozo nome! n'hum coração deſtimido, já mais entrou fraqueza: adevorſidade (*sic*) do ſexo, não traz comſigo a debelidade (*sic*) do eſpirito.⁸³

Quanto às pessoas que continuam presas ao amor, só lhe resta lamentar a sua sorte:

Mizeros amantes, que o pezado grilhaõ arraſtais ſem conhecereis o logro; eu vos lamento e ſinto a voſſa cegueira (...).⁸⁴

Cabe a uma *dama logrativa* manifestar-se contra o amor no *Novo Entremez Intitulado Dezenganos para os Homens nam se Fiarem em Mulheres*, de 1787, o que vem reforçar a tendência para evitar os amores verdadeiros, comum a vários folhetos de cordel que pudemos consultar. Conversando com a sua amiga, diz-lhe o seguinte:

⁷⁹ Idem, p. 2.

⁸⁰ Idem, p. 7.

⁸¹ *Ibidem*.

⁸² *Ibidem*.

⁸³ Idem, p. 9.

⁸⁴ *Ibidem*.

Querida Beatriz, acredita-me que te fallo com ſincero coração, toda a mulher, que com eſpirito innocente entrega ſeu peito aos penetrantes golpes de amor, he louca a que ama, com hum verdadeiro (*sic*) extremo a homem algum, não merece o nome de eſperiente, nas máximas que eſtes Senhores uzaõ para zombarem de nós.⁸⁵

No *Novo e Gracioso Entremez Intitulado O Doido Feito por Força* (1791), Jacopina, a criada, surge bastante irritada com o sofrimento que o amor causa em todos os que se deixam por ele prender:

Amor maldito, de que te ſerve o teu ſaber? ſe neſte aperto nos não ſocorres, clamarei contra ti, e direi que o teu poder he huma illuzaõ fantafica, e quimerica induſtria, com que enganas os tolinhos, que te não ſabem deixar.⁸⁶

No *Entremez da Peregrina*, editado em 1779, Dalmira queixa-se do amor cruel que a obriga a levar uma vida de peregrina:

Ninguém ſe compadece
De hum coração, que amando,
Anda peregrinando
Por cauſa de hum cruel.⁸⁷

Atentemos, ainda a este propósito, no *Novo Entremez Intitulado, O Cazamento Gostoso*, de 1777, que nos apresenta dois namorados – Lucinda e o Medico – que, *a priori*, não teriam obstáculos à sua união, uma vez que o pai da rapariga vê com bons olhos o casamento de ambos. No entanto, estiveram seis anos separados e a distância provoca a primeira vítima ao semear no espírito de Lucinda a desconfiança: não está certa de que o amor possa subsistir a tanto tempo com a fidelidade inicial. Por isso, o diálogo entre ambos, comentado por Alegria, a criada, é pautado por alguma frieza, como facilmente se comprova pela leitura dos excertos que a seguir transcrevemos:

Med. Logo o prazer he meu pois eſtou vendo
Á viſta de meus olhos quem pertendo (*sic*)
Por minha eſpoza a quem meu peito entrego
Levado de hum amor em tudo cego;
Do qual ſentindo a chamma mais creſcida
Minha vontade moſtro a vós rendida.
(...)
Luc. Quanto duvido Primo deſta dita
Pois amor ainda meſmo, quando eſcrita
Comſigo traz, a pura lealdade

⁸⁵ *Novo Entremez Intitulado Dezenganos para os Homens nam se Fiarem em Mulheres*, p. 1.

⁸⁶ *Novo e Gracioso Entremez Intitulado O Doido Feito por Força*, p. 6.

⁸⁷ *Entremez da Peregrina*, p. 9.

Às vezes tem por fim contrariedade.
Med. Elſſa de mim foi ſempre inſeperavel (*sic*),
E ſó ſim meu querer incomparavel.
(...)

Luc. Iſſo por ſerto tem que duvidar
Pois quem ſeis annos feitos pôde eſtar
Auzente de huma Prima a quem adora
Pôde mui facilmente n'uma hora
Eſquecer-ſe de meu amor conſtante
Moſtrando o ſer de falſo, e de inconſtante.
Aleg. (Olhem minha ama como eſtá ſioza (*sic*)
Temendo que o tal Primo, outra ditosa
Com ſeus carinhos faça.)

(...)
Med. Elta duvida Prima bem me offende
Porém eſta propoſta me defende
He ſerto (*sic*) que de vós eſtive auzente
O tempo que dizeis; mas ſertamente,
Que em todo (*sic*) vos guardei huma firmeza
Bem como aquelle que na amante empresa
Do rigor ſente o golpe furiozo
Do qual vem a morrer por extremo. ⁸⁸

E só a intervenção de Lizardo, o pai de Lucinda, faz cessar as dúvidas da rapariga, que se arrepende do que dissera:

Liz. Não maltrates teu Primo deſſa ſorte
Olhem que he forte genio, he teima forte;
Deſculpai meu Sobrinho a mocidade,
Como Doutor de tal capacidade.
Med. Eltais da narrativa ſatisfeita?
Luc. Pois não, querido Primo, elſſa he bem feita!
De quanto tenho dito me reporto,
E com voſſas promeſſas me conforto. ⁸⁹

E não pensemos que a desconfiança era apanágio exclusivo das mulheres. Também os homens experimentam as suas vicissitudes, como é o caso de Flaminio, no *Novo Entremez Intitulado Os Premios que Da' Amor, aos que Sam Amantes Firmes*, de 1787, que assim se queixa ao criado:

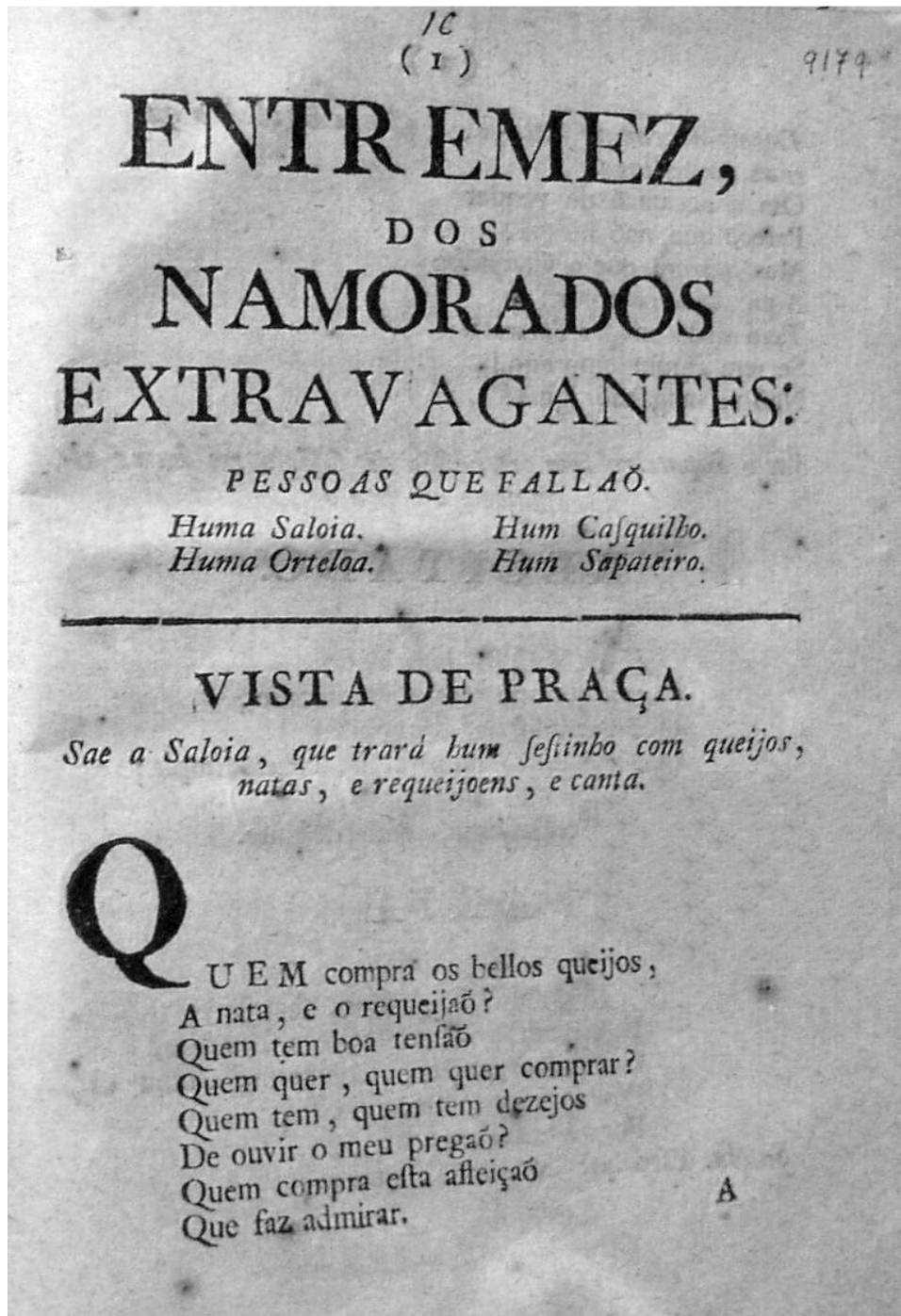
Quando hum coração amante ſe vê peſſuido (*sic*) da impia deſconfiança, não pode alcançar remedio, que lhe ſirva de alegria, padece, ſuspira de contino (*sic*), até que a morte ponha termo a todos os ſeus deſgoſtos. ⁹⁰

⁸⁸ *Novo Entremez Intitulado, O Cazamento Gostozo*, pp. 4-6.

⁸⁹ *Idem*, p. 6.

Bastante mais agressivos são os comentários que Claudio tece acerca do amor. Parece-nos ser, no conjunto dos folhetos que reunimos, o *Novo Entremez Intitulado Dezenganos para os Homens nam se Fiarem em Mulheres*, editado em 1787, o mais violento quanto à avaliação dos

⁹⁰ *Novo Entremez Intitulado Os Premios que Da' Amor, aos que Sam Amantes Firmes*, p. 3.



efeitos do amor sobre os homens:

E dizem effes enfellizes (*sic*) [os homens que acreditam nas mulheres] por deſculpa, que he amor quem os arraſtra (*sic*), e os allucina; quanto ſaõ loucos? Quem he eſte amor? Nada mais he, que huma inclinação, que nos faz goſtar deſte, ou daquelle objecto, que ſe nos representa eſtimavel á noſſa viſta; e quantos não ha, que ſoffrem deſprezos, traiçoens, enganos, e com hum ſemblante ledto, e pacifico, continuaõ a beijar a mão, que dezapiadamente os fere? Deſtes incenſatos (*sic*) ſenão (*sic*) deve ter o minimo dó, elles daõ as forças ao inimigo para o ſeu proprio eſtrago; o enganar ſe a noſſa ideia, he factivel, fracos por natureza, e frouxos pela paixaõ, qual ſerá o que não torpece? Mas conhecido o engano continuarmos he ſegueira, huma vez verificado, deve-ſe fugir para ſempre de quem nos enganou.⁹¹

Em segundo lugar, «não há outra prática no mundo, mais própria ao exercício da tolice, como a galantaria. Reparar os desacertos é difícil e frequentes vezes a emenda é pior que o soneto.»⁹². Convocamos, na tentativa de ilustrar este conselho do Cavaleiro de Oliveira, o pequeno⁹³ *Entremez, dos Namorados Extravagantes*, editado no ano de 1772. As quatro personagens da peça – a Saloia, o Caſquilho, a Orteloia e o Sapateiro – envolvem-se em jogos amorosos confusos, sem que, muitas vezes, seja possível entender o objetivo do comportamento dos quatro, para além da deliberada intenção de causar ciúmes na pessoa amada. De facto, ao lermos o folheto, apercebemo-nos de que tanto o Sapateiro como o Caſquilho cortejam as duas mulheres, embora o seu coração se incline apenas para uma delas, como lemos nas entrelinhas das suas falas. A primeira investida amorosa cabe ao Sapateiro que entabula o seguinte diálogo com a Saloia:

Saloia. Pois que he o que tem?
Sapateir. Tenho amor!
Saloia. Amor tem? A' (*sic*) cazo tal!
Se niſſo aſſim imagina,
Póde ir para o Hoſpital:
E quem he a ſua amada?
Sapateir. He valente perguntar!
Saloia. Não vi ſalvage (*sic*) maior!
Ora quero apregoar.⁹⁴

Vendo que nada consegue da Saloia, conclui:

Pois já que aſſim me deſpreza,
Vou-me pôr a trabalhar;
Se me não quer, não me queira,
Que a mim nada ſe me dá.⁹⁵

⁹¹ *Novo Entremez Intitulado Dezenhanos para os Homens nam se Fiarem em Mulheres*, p. 10.

⁹² *O Galante Século XVIII*, p. 11.

⁹³ Contrariamente à maioria dos entremezes, que apresenta 16 páginas, este folheto tem apenas 8.

⁹⁴ *Entremez, dos Namorados Extravagantes*, p. 3.

De facto, parece não ter muita importância a rejeição da Saloia, pois, quando avista a Orteloia, esquece a primeira e decide tentar com esta a sua sorte:

E[sta he a minha Anna Garrida,
Eu largo o sapato já,
Quero ir comprimentala (*sic*),
Pois me dá em que cuidar.⁹⁶

Por seu lado, quando o Ca[quilho entra em cena, as investidas face às duas mulheres repetem-se. No entanto, apercebemo-nos, pelos apartes⁹⁷ das personagens, que o jogo de sedução tem propósitos evidentes. A canção inicial do Ca[quilho denuncia o seu estado:

Eu ardo, eu me gelo, eu padeço,
Eu rio, e eu choro; eu me intristeço (*sic*),
A cauza di[sto tudo he Magdalena,
Aquella muito linda Saloia bella,
Que por lhe ter amor, e fer amante,
Sou della namorado extravagante.⁹⁸

Quando, porém, os dois se avistam, declaram:

Saloia. E[ste he o meu Ca[quilho,
Verei se me quer fallar.
Mas elle na Orteloia
Creio que elevado e[stá]. *á parte.*
Ca[quilh. E[sta he a minha Magdalena,
Que aqui a venho a encontrar!
Desfar[arei] (*sic*) quanto poss[er],
Se me puder disfar[ar] (*sic*). *á parte.*⁹⁹

Destroçada pelos ciúmes, a Saloia assiste às investidas do Ca[quilho sobre a Orteloia que, no entanto, parece desprezá-lo:

Ca[quilh. Eu quizer a minha rica
Tua graça fe[te]jar,

⁹⁵ *Ibidem.*

⁹⁶ *Idem*, p. 4.

⁹⁷ O aparte, uma espécie de monólogo, foi reprovado pelo teatro clássico por não respeitar o princípio da verosimilhança. Pelo contrário, a comédia adotou-o e dele se serviu para fomentar uma espécie de convivência entre personagem e público. Informações, avisos e comentários eram, desta forma, introduzidos – com naturalidade – ao longo da intriga.

⁹⁸ *Ibidem.*

⁹⁹ *Idem*, p. 5.

E tudo quanto tu vendes,
Somente por te agradar.
Ortel. Senhor, ãe não tem dinheiro
Para eſte primor comprar,
Não venha zombar comigo,
Ora vá, vá paſſear.
Caſquilh. Tu deſprezas hum Morgado?
O' rapariga olha cá,
Sabes que ſou alentado,
Que te poſſo bem tratar?
(...)
Orteloa mui lindinha,
Que no vender és brioza,
Não te moſtres rigoriza,
Com quem te ama; ſem igual.¹⁰⁰

Vendo que a brincadeira do Caſquilho começa a tornar-se séria, a Saloia e o Sapateiro decidem intervir:

Saloia. Precizo he pôr cobro niſto. *á parte.*
Sapateir. Eu quero iſto atalhar. *á parte.*¹⁰¹

No final da peça, tudo termina bem e os dois pares de apaixonados, desta feita sem os ridículos jogos, entendem-se, para alívio do leitor / espetador, saturado de tantos desencontros:

Ortel. Menino eſteja quieto. *ao Sapateiro.*
Saloia. Queira-ſe accommodar,
E veja que bem lho pede
Que he ſua ſem faltar. *ao Caſquilho.*
Sapateir. Sim, minha Anna Garrida;
Por ti eſtou quieto já.
Caſquilh. Sim, Magdalena; por ti
Já me quero aplacar.
Ambos. Pois em boa paz cantemos
Para iſto ſe acabar.
Ambas. Viva quem ſabe vencer-ſe,
E viva quem ſabe amar.
Sapateir. Amigo, aqui eſtou eu.
Caſquilh. Amigo, eu tambem eſtou cá.
Saloia. Minha mana, namorados
Como eſtes não os ha.
Ortel. Tambem mais extravagantes
Não ſe pôdem encontrar.¹⁰²

¹⁰⁰ Idem, p. 6.

¹⁰¹ Idem, p. 7.

¹⁰² Idem, pp. 7-8.

De seguida, «[n]ecessário é, também, que estejam aparelhados para dissabores e tormentas, de que não faltarão lições, todos os que entrem para a escola do amor. É sofrendo que se aprende a amar.»¹⁰³. O *Novo Entremez O Velho Honrado, e Prudente*, de 1785, é um dos muitos exemplos que poderíamos elencar a este propósito. Rozimunda conversa com Gerardo, seu irmão, procurando saber o motivo do seu estado de infelicidade. Insistindo, a irmã acaba por adivinhar que a paixão é a causadora dos distúrbios que abatem Gerardo e o deixam sem esperança:

Ger. Deixai-me, Rozimunda, a que não admite allivio algum a minha pena.

Roz. Explicai-me os voſſos ſentimentos ſempre triſte, ſempre ſuspirando, ſempre dando ais ao vento! He forte melancolia!

Ger. Ai mana! Eu morro ſem remedio.

Roz. Eu morro, eu morro, e nunca acabais de dizer o motivo?

Ger. Se não ha remedio!

(...)

Roz. Apoiſtemos nós, que já eu adivinho o que padeceis? A Senhora Jacinta he a cauza das voſſas penas. Não, he aſſim, mano?

Ger. Aſſim he; mas ſou tão infeliz; que não me atrevo a explicar-lhe o meu affecto.¹⁰⁴

Mais tarde, é a mesma Rozimunda quem vai falar com Jacinta, a causa do sofrimento do irmão, contando-lhe o que este padece por ela:

Roz. (...) Se tardei hoje, meu mano foi a cauza deſta demora.

Jac. Porque motivo?

Roz. Coitadinho! Anda tão afflictio, que o ſeu goſto he eſtar fechado n'uma caza ſem comunicação.

Jac. E que tem?

Roz. Eu não ſei; o que lhe obſervo ſão ais, ſuſpiros, e lagrimas, que faraõ enternecer huma pedra.¹⁰⁵

No *Entremez das Fantasticas Bazofias, Lograçoens, e Calottes de D. Harpia*, de 1771, surge, na voz de Janizio, um peralta, alguns versos que caracterizam o estado de todos os que ao amor se entregam. A loucura de amor conduz a comportamentos desajustados, fruto do turbilhão de sentimentos que assola a mente de um individuo que se deixa prender nas malhas da paixão:

Gaſtar as noites baldadas
Pelas ruas, como eſtulto,
Expondo o ſeu pobre vulto,
A levar quatro pauladas;
Recolher-ſe às madrugadas
Cheio de triſteza, e lama,
Nunca ſe deitar em cama,

¹⁰³ *O Galante Século XVIII*, p. 11.

¹⁰⁴ *Novo Entremez O Velho Honrado, e Prudente*, p. 5.

¹⁰⁵ *Idem*, p. 7.

Nem para comer ter hora:
Exaqui (*sic*), bella Senhora,
Que lucros tira quem ama.¹⁰⁶

Não consegue assim compreender qual o proveito que um amante pode tirar das incansáveis tentativas para agradar à pessoa amada:

Todo o amante bem s'apura
Em mil aceios (*sic*) diver[so]s,
E por agradar faz ver[so]s,
Que não he qualquer loucura;
Dan[sa] (*sic*), e toca com doçura,
Para ter nas prendas fama,
E de contino derrama
Su[sp]iros até morrer,
Sem nunca vir a [s]aber,
Que lucros tira quem ama.¹⁰⁷

De forma semelhante, também o *Novo Entremez Intitulado O Velho Louco de Amor, e a Criada Astuciosa*, de 1792, apresenta Angelica e Maturino, os dois criados apaixonados, que revelam o sofrimento motivado pela excessiva ausência da companhia um do outro. Angelica é a primeira a confessá-lo:

(...) não te [f]ei encarecer o quanto padeço, quando te não vejo, mil convulções repetidas, outras vezes [f]into hum pezadello por cima do coração, que i[st]o he cou[ra] nunca vi[st]a, e por fim [f]ó em cazando com-tigo poderei dizer (ora graças ao Ceo que já não padeço.)¹⁰⁸

Note-se que a criada vê no casamento a única solução possível para o seu estado de sofrimento. Não devemos esquecer igualmente que a criada se sente pressionada pelo seu velho amo, pelo que, casando-se com o criado, resolve também esse problema que a atormenta.

Por seu lado, Maturino responde-lhe:

E eu cada vez que não te vejo, diminuo tanto a minha gordura, que te afirmo certamente, que [f]e vou por e[st]e emmagrecer, daqui a poucos dias e[st]ou como hum arenque de fumo, igual a huma [j]ardinha de e[sp]icha.¹⁰⁹

Notemos o tom humorístico que a tirada do criado denota, o que se coaduna com o caráter da personagem, mais simples. Ao mesmo tempo, a opção por este tipo de discurso permite ao

¹⁰⁶ *Entremez das Fantasticas Bazofias, Lograçoens, e Calottes de D. Harpia*, p. 10.

¹⁰⁷ *Ibidem*.

¹⁰⁸ *Novo Entremez Intitulado O Velho Louco de Amor, e a Criada Astuciosa*, p. 8.

¹⁰⁹ *Ibidem*.

dramaturgo aligeirar a tensão gerada na peça, seja pelas investidas inconvenientes do velho sedutor, seja pelas atribuladas relações amorosas das filhas deste.

O humor está igualmente presente na conversa entre os dois criados Dirandina e Disfarce, no *Novo, e Devertido Entremez Intitulado Os Disgostos que Teve huma Secia de Lisboa, por Amor do seu Amante*, de 1789, quando este revela o seu estado sempre que se afasta da amada:

(...) agora te juro minha Dirandina, que fôu o mais feliz Disfarce, em lograr o que dezeja, pois quando te não vejo, dou mais gritos, e berros, como o gato em janeiro.¹¹⁰

E ambos consideram que só o casamento os poderá libertar do sofrimento, o que apenas poderá acontecer depois de os amos casarem:

Dir. Em noſſos amos cazando, nós também havemos fazer o meſmo, eſtás por iſto Disfarce?

Disf. Pois não, minha Dirandina, elles dando as mãos, e nós também fazendo o meſmo, não ſe haõ de rir de nós.¹¹¹

O *Novo e Graciozo Entremez Intitulado O Doido Feito por Força*, editado em 1791, apresenta-nos o velho Pafunfio que, ouvindo palavras doces da sua jovem amada Lizarda, e não sabendo que ela estava a fingir, se sente abrasado pela paixão que quase o sufoca:

Liz. (Uze-ſe de induſtria) he verdade meu querido Tutor, não tenho hora de alivio, quando a ſua viſta me falta, deſgranhome (*sic*), ſuſpiro, e o meu coração vive de continuo mortificado.

Paf. Ai ai ai, que fogo me ſobe á cabeça; a cabelleira me afflige, a gravata me aperta, tudo com o calor do peito, me abraza o corpo.

(...)

Eu morro de alegria; os fogáchos do maldito Cupidinho me abrazaõ o coração.¹¹²

Por vezes, a paixão é algo que surge repentinamente. Basta um breve diálogo para se começarem a notar comportamentos que indiciam o amor. Muitos seriam os exemplos que poderíamos convocar para ilustrar o que referimos. Decidimos, pela sua exemplaridade, transcrever um excerto do *Novo Entremez Intitulado, O Cazamento Gostozo*, editado em 1777, no qual Alegria e Marruz, os dois criados, conversam e, pelo comportamento daquela, o criado confirma as suas suspeitas – Alegria está apaixonada e, ela própria, sente os efeitos do amor, como começa por confessar, num aparte:

Aleg. (...)

Já vejo em conhecer-ſe he o primeiro

¹¹⁰ *Novo, e Devertido Entremez Intitulado Os Disgostos que Teve huma Secia de Lisboa, por Amor do seu Amante*, p. 10.

¹¹¹ *Ibidem.*

¹¹² *Novo e Graciozo Entremez Intitulado O Doido Feito por Força*, pp. 2-3.

Mas eu finto de amor tal formigueiro
Dentro de mim, que me estou quazi rendendo.
Mar. (Seu semblante não sei que está dizendo)
Porém segundo as mostras, que me dá
A moça por hum tris (*sic*) cahindo está
(...)
(Ella ahi já entregue ao Deos cupido
já por elle seu peito está vencido).¹¹³

Assim, no final deste primeiro encontro, Marruz confirma o amor da criada, antes de partir:

Mar. Logo posso seguro em teu amor
Viver sem que receie algum rigor?
Aleg. Sim, meu Marruz querido, vive certo (*sic*),
que no lugar te puz mais encoberto
Em meu peito te vez (*sic*) hoje collucado
De donde serás já mais (*sic*) arrancado.¹¹⁴

De facto, nem todos os que eram atingidos pelas setas de Cupido ficavam instantaneamente felizes. Muitos, pelo contrário, amaldiçoavam a sua sorte, como, por exemplo:

Má peste mate o desdentado Amor, que he o Minotauro deste Laverinho (*sic*).¹¹⁵

ou

Meu estimado amante, o gofio, o grande gofio de te ver na minha presença, até me embaraça a pronuncia; pois desde a primeira vista, que vi os teus olhos, logo elles foraõ ardentes flechas, que, diſparadas ao meu peito, me abrião a ferida do mais excessivo amor.¹¹⁶

Outros ficavam mesmo doentes, tal era o ímpeto do amor. O Petimetre da *Gracioza, e Divertida Farça ou O Novo Entremez Intitulado A Defeza das Madamas a favor das ſuas Modas, em que Deixaõ Convencida a Paraltisse dos Homens* (1792) comenta o sentimento do criado por Marrafinha por quem está apaixonado:

Mal póde tomar alſento, quem anda ſempre debruçado ſobre huns olhos tão maganos, como ſão os da bella Marrafinha, por quem amor me tem poſto macilento, e eſcaveirado.¹¹⁷

¹¹³ *Novo Entremez Intitulado, O Cazamento Gostozo*, p. 8.

¹¹⁴ *Idem*, p. 9.

¹¹⁵ *Novo Entremez Intitulado: A Velhice Namorada*, p. 9.

¹¹⁶ *Novo Entremez Intitulado: A Velha Presumida, e o Creado Industrioſo*, p. 12.

¹¹⁷ *Gracioza, e Divertida Farça ou O Novo Entremez Intitulado A Defeza das Madamas a favor das ſuas Modas, em que Deixaõ Convencida a Paraltisse dos Homens*, p. 6.

Da mesma doença padece Amandio, personagem do *Novo Entremez Intitulado: Os Amantes Desconfiados*, de 1777, devido ao amor que sente por Filisbina. É Pa[coal, o criado, quem se apercebe do mal do amo:

He po[ssível, que haja em nós tanta desigualdade de côr! Eu vermelho, como hum pimentaô, V. m. de[scorado como hũa abobara (*sic*)! Não me dirá para que anda taô macilento, pálido, e desfigurado?¹¹⁸

E o amo confessa que desconfia da amada e que isso lhe provoca muito sofrimento. Está, deste modo, justificado o título do folheto:

(...) quando hum amante coração se vê po[ssuido da mais leve de[scconfiança, jámais póde obter remedio, que lhe sirva de alegria.¹¹⁹

Mercedor de cuidados parece ser o estado de Dordia, no *Entremez O Amor Medico*, de 1769. O seu abatimento dá o mote à intriga da peça. Por isso, logo no início do folheto, ficamos a saber do problema da rapariga pela boca de Texugo, seu pai:

De quantos filhos me deo [a minha mulher], só tenho viva huma filha, e e[sta] he todo o meu cuidado, pela ver totalmente entregue a huma melancolia taciturna, e ate agora invencivel: por mais que faça não po[ss]o de[sc]ubrir a cauza de taô exce[ss]iva tris[te]za, e na realidade perdeu [?] o s[er]vo (...).¹²⁰

Sem saber o que fazer, o velho pai pede conselho a todos, mas acaba por não aceitar nenhum deles, por mais óbvios e eficazes que, à primeira vista, possam parecer: um adereço, uma tapeçaria, um marido ou a ida para o convento. No entanto, após conversar com a filha, descobre que a solução para o seu mal é o casamento:

Tex. (...) Vem cá, chega-te para mim: ora dize: teu coração sentirá por ventura aquelle tafe, tafe, que inculca amor?
Que s[us]piras? Queres cazar?
Dordia s[us]pira.
Dordia faz s[us]piral que s[us]im.¹²¹

Infelizmente, não temos conhecimento do final desta longa peça, uma vez que nenhum dos exemplares conservados nas bibliotecas visitadas está completo. No entanto, poderemos, tomando por base o que acontece em quase todos os folhetos estudados, aventar que o casamento de Dordia será uma realidade, mesmo que, para isso, tenha sido necessário enganar o seu velho pai.

¹¹⁸ *Novo Entremez Intitulado: Os Amantes Desconfiados*, p. 1.

¹¹⁹ *Ibidem*.

¹²⁰ *Entremez O Amor Medico*, pp. 3-4.

¹²¹ *Idem*, p. 6.

Finalmente, o Cavaleiro de Oliveira alerta para o facto de «[e]m amor, fazer uma escolha com sorte, eis a extraordinária dificuldade. O único árbitro da escolha é o próprio amor. Não esquecer que é cego.»¹²².

Esta situação é comum nos folhetos e muitos deles dão conta do perigo que constitui deixar-se guiar pelo amor. Na conversa entre a Conde[ss]a de Rufardeira e Pepino, o criado, o assunto é abordado, desta feita em tom jocoso:

Cond. (...) e[sperei-o, infiel, na quinta de Clitandro, onde me per[luadia que o conduziria o amor.

Pep. He verdade, Senhora, que elle pedio (*sic*) ao amor que o guia[ss]e, mas por de[ss]graça, como elle era cego, perderão todos o caminho.¹²³

Outras vezes, associa-se o dinheiro ao amor e ambos turvam a vista, como afirma D. Fufia na *Palestra, que D. Geringonça dos Enleios Teve com a sua Vizinha D. Fufia da Attentação, no Dia Depois de Ter Idó Ver certa Proci[ss]ão de Quare[ss]ma*, de 1786:

(...) o amor, e o dinheiro faz ás vezes ter cataratas nos olhos.¹²⁴

Conhecedores desta circunstância, alguns homens evitam o amor, preferindo substituí-lo pela amizade, por ser muito menos perigosa e bastante mais sincera. No *Novo Entremez Intitulado: A Curiosidade das Mulheres, e a Cautela dos Homens* (1793), Birbante, o criado, conversa com Profirio, que não admite a presença das mulheres nas reuniões com os seus amigos, o que leva aquele a questioná-lo acerca da sua estima pelo sexo oposto:

Birb. Perdoe-me; diga: V. m. he inimigo das mulheres? Pois [aiba que já succedeo a muitos que não as podião ver encherem-se de amor até aos olhos, e cahirem como huns patinhos.

Prof. Não sou inimigo das mulheres, nem me causa tédio a sua presença, porque naturalmente tem em si os attractivos do agrado; mas parece-me que o amor de huma [sincera amizade, he hum amor mais nobre, e menos perigoso, e para cultivallo (*sic*), não he justo se misture com outros affectos. Aonde estão mulheres, não se póde evitar que alguém se inflamme: á chamma do amor segue-se o frio do ciume, e em pouco tempo a ca[ss]a do divertimento passa a [seminario da di[ss]cordia (...).¹²⁵

Tido por feiticeiro, o amor à primeira vista é frequentemente referido nos folhetos que temos vindo a estudar. De facto, as personagens que constituem os pares amorosos raramente se conhecem; de um modo geral, apaixonam-se após um fortuito encontro e tudo fazem para poderem casar. Isto sucede tanto a amos como a criados. Dos muitos exemplos que poderíamos referir, optamos por citar o *Novo Entremez Intitulado Força de huma Inclinação Pura, e Amoroza*,

¹²² *O Galante Século XVIII*, p. 12.

¹²³ *Novo, e Divertido Entremez Intitulado Os Tres Cazamentos Gostozos*, p. 10.

¹²⁴ *Palestra, que D. Geringonça dos Enleios Teve com a sua Vizinha D. Fufia da Attentação, no Dia Depois de Ter Idó Ver certa Proci[ss]ão de Quare[ss]ma*, p. 14.

¹²⁵ *Novo Entremez Intitulado: A Curiosidade das Mulheres, e a Cautela dos Homens*, p. 6.

Adquirida com o Pa[[eio para a Feira do Campo Grande (s/d) por nele se aludir diretamente ao caso do amor à primeira vista. É a criada que o refere quando escuta a sua senhora a suspirar pelo amado:

Ai forte inclinação! Pois, logo que o vio, [e captivou?¹²⁶

O mesmo parece ter acontecido à criada, que se apaixonou pelo criado que acompanhava o pretendente de sua ama. Foi, como já vimos, a beleza do rapaz a cativá-la tão de repente:

(...) pois o moço já me fez também [entir huma e[stocada de affecto; porque elle tem huns olhos...¹²⁷

No *Novo Entremez Intitulado O Velho Aparento, e o Filho Estragador e a Grande Bulha, e De[ordem, que Tiverão os dous Criados, por Quererem a Cozinheira por Força* (1789), Armin-do confessa que o seu amor por Florinda começou no dia em que a viu pela primeira vez:

(...) logo no dia que tive a honra de vir a [ua caza, olhei para a Senhora Florinda [ua filha, e como ella he de tanta formozura, e gentileza, o me[mo foi vella (*sic*), que adoralla (*sic*), e e[ste amor cre[cendo no meu peito, faz que eu não po[[a [occegar [em ella (...).¹²⁸

O *Novo Entremez Intitulado O Criado Astuto, ou O Velho Cego de Amor* (1787), outro dos raros folhetos em que o tema do amor à primeira vista é trabalhado, pois a maior parte dos textos estudados prefere não revelar a forma como os amantes se conheceram, refere que Armelindo se apaixonou por Brites desde o primeiro momento em que a viu. Este amor à primeira vista vem reforçar uma paixão sólida que se pretende usar com o objetivo de convencer a velha Guimar, avó de Brites, a autorizar o seu casamento com Armelindo. Assim se compreende o seu discurso:

Pois me obrigaõ a que falle, eu devo ra[gar a ma[carã, e fallar clari[[imamente, a Senhora Brites he a dona da minha alma, ha infinitos tempos, que lhe jurei fê, o meu coração lho offertei dez do (*sic*) primeiro in[stante, que emprei (*sic*) os meus [obre os [eus olhos, a duvida, e o embaraço de [ua Avó, me privava o po[[uilla (*sic*), agora na [ua presença; quero revalidar o ca[to voto da minha firmeza, dando-lhe a minha mão.¹²⁹

De forma semelhante, permitimo-nos ainda aludir ao *Entremez Novo, Intitulado: A Primeira Parte do Velho Impertinente, e Allucinado, entre Amor Arditoso, e Disfarçado* (s/d). Neste folheto, poucas informações podemos retirar acerca do passado do par de namorados a não ser que, no

¹²⁶ *Novo Entremez Intitulado Força de huma Inclinação Pura, e Amoroza, Adquirida com o Pa[[eio para a Feira do Campo Grande*, p. 3.

¹²⁷ *Ibidem*.

¹²⁸ *Novo Entremez Intitulado O Velho Aparento, e o Filho Estragador e a Grande Bulha, e De[ordem, que Tiverão os dous Criados, por Quererem a Cozinheira por Força*, p. 25.

¹²⁹ *Novo Entremez Intitulado O Criado Astuto, ou O Velho Cego de Amor*, p. 15.

dia em que se viram pela primeira vez, prometeram casar um com o outro e, depois disso, o seu amor jamais feneceu, tornando-se tão forte que é capaz de enfrentar a oposição do pai da jovem Armida:

Não posso jocegar hum só instante,
Sem que veja, e que falle ao meu amante;
Quero vello e fallar-lhe, tenho dito,
Já que he tão engraçado, e tão bonito.
Não quer meu pai que o ame, tal não faço;
Hei de amalho (*sic*) deveras: que embaraço
Pode haver, para que eu já mais não queira
Ser sua esposa? Logo a vez primeira
Que o vi, e lhe fallei, promettimento
Repetido lhe fiz de casamento:
Elle, o mesmo me fez, muito contente;
E então que quer meu pai impertinente
Que eu faça? que o despreze, e que o aborreça?¹³⁰

No *Entremez Novo Intitulado Astrea Triunfadora, ou Modo Novo de Encantar* (s/d), o amor surge, não após o primeiro encontro, mas antes dele. Elmireno apaixona-se por Astrea após ter visto o seu retrato:

(...) este he o retratto da filha de Primontino, com quem meu Pai ajustou estas nupcias. Eu vendo o retratto della fiquei captivo do seu semblante, que parece a Natureza o fez para emulação de Venus, e Melpomene (...).¹³¹

Assistimos, com bastante frequência, à invocação do amor como único caminho para a felicidade. Convoquemos, a título exemplificativo, o *Novo Entremez Intitulado O Espozo Fingido*, de 1782. No final da peça, Lesbia e Lepido, finalmente unidos, cantam e pedem ao amor sucesso no casamento:

Amor, se me attendes,
Premitte piedozo
Que a posso do espozo,
Que affectos me rende
Em laço ditozo
Eu chegue a gozar.
Se ver hoje alcanço
Feliz meu intento,
De contentamento
Prometto bailar.¹³²

¹³⁰ *Entremez Novo, Intitulado: A Primeira Parte do Velho Impertinente, e Allucinado, entre Amor Ardiloso, e Disfarçado*, p. 5.

¹³¹ *Entremez Novo Intitulado Astrea Triunfadora, ou Modo Novo de Encantar*, p. 3.

Apesar de todos os amantes se sentirem irresistivelmente atraídos pelo amor, eles não deixam de ter consciência dos seus perigos. Muitas são as expressões utilizadas neste sentido, como a que a seguir convocamos:

Tu me accendes a fogueira.
Com que amor me quer queimar.¹³³

É por este motivo que muitos textos da época alertam para os perigos do amor que devem ser evitados através da abstinência.

No entanto, parece que alguns amantes não se deixam incomodar com a perda de liberdade, a consequência mais negativa do relacionamento amoroso. Cornelio, personagem do *Novo Entremez dos Destemperos de hum Bazofia, Jocosos, e Exemplares* (1777), canta, enquanto a mãe o ajuda a arranjar-se para sair:

Os doces grilhões de amor,
Arra[fto com tal vaidade,
Que não chóro aquelle tempo,
Que vivi em liberdade.¹³⁴

Valerá ainda a pena atentar para a forma como os amantes se despedem um do outro, mesmo que a separação não dure mais que breves instantes. Custosas, as despedidas do par que se quer bem não acontecem sem uma elevada dose de dramatismo que tornaria a cena em que ocorrem demasiado sombria não fosse o cariz ridículo que, muitas vezes, as orna. Vejamos, por exemplo, o que acontece no *Novo Entremez Intitulado Força de huma Inclinação Pura, e Amoroza, Adquirida com o Pal[feio para a Feira do Campo Grande* (s/d). No final do seu primeiro encontro, os dois amados, Bento e Feli[arda, temendo a sua separação por causa da tirania do irmão desta, despedem-se com alguma mágoa:

Fel. (...) adeos, meu querido! Quanto tri[te...
Bent. Quanto ancio[fo (*sic*)...
Ambos. Por tí andarei.
Fel. E quantas vezes á janella virei...
Bent. E quantas á rua [ahirei...
Ambos. Só por avi[star-te.
Fel. Mas não te vendo...
Bent. Mas de ti noticias não ouvindo...
Ambos. Continuamente chorarei pelo bem, que idolatro.¹³⁵

¹³² *Novo Entremez Intitulado O Espozo Fingido*, p. 14.

¹³³ *Idem*, p. 15.

¹³⁴ *Novo Entremez dos Destemperos de hum Bazofia, Jocosos, e Exemplares*, p. 2.

Atentemos ainda para a forma como o amor eterno é encarado no teatro de cordel. O estado de paixão é propício a sentimentos de um quase êxtase amoroso que tolda o entendimento e, por esse motivo, leva as pessoas a acreditar num amor que resista a tudo e a todos e permaneça para sempre. O *Novo, e Divertido Entremez Intitulado Os Tres Cazamentos Gostozos* (1792) é ilustrativo desta realidade. Surpreendemos nas suas páginas uma conversa entre Nerina e Izabel, criada e ama, respetivamente. Esta expõe os seus sentimentos e recebe da criada a confirmação de que o amor eterno é impossível:

Iz. (...) Sabe que amo a Cleonte, e que lhe prometti amálo (*sic*) toda a minha vida.

Ner. Isto he couja que não póde prometter huma minina (*sic*).

Iz. Porque?

Ner. Porque se póde apostar cem contra hum que ha de faltar.

Iz. Pois eu não faltarei a Cleonte, pois já jurei que não cazaria com outro.¹³⁶

Continuando o seu discurso, a criada acaba por afirmar que o amor e o casamento não são compatíveis, situação que, no século XVIII, era perfeitamente compreensível:

Olhe V. m. Senhora: ha muito tempo que o amor, e o matrimonio andaõ em divorcio, e que juráráõ não andarem juntos, e mais andarem juntos, e mais dou eu por este juramento, que pelo seu.¹³⁷

Também no *Novo Entremez Intitulado O Velho Avarento, e o Filho Estragador e a Grande Bulha, e Dejordem, que Tiveraõ os dous Criados, por Quererem a Cozinha por Força*, de 1789, Florinda, martirizada pelo pai – que não lhe permite casar com a pessoa que mais ama, Armindo –, reforça, no entanto, o amor que por ele sente, jurando que há de perdurar até à morte. Diz o povo que *não há amor como o primeiro* e este folheto confirma a máxima:

Oh Ceos, que alegria! vinde que meu Pai não poderá negarme (*sic*) por e[sp]o[sa] a hum sujeito taõ capaz, como vos fois ne[ss]a dita, eu tenho a maior; parte pois alcanço por confor[te] hum, que foi o primeiro aquém (*sic*) amei, e prote[sto] amar até a morte: por fim, hum sujeito aonde se encontraõ (*sic*) unidas nobres acções da prudencia e virtude¹³⁸

O curioso entremez intitulado *O Caçador*, de 1784, traça o percurso de Roberto que, sem interesse pelos assuntos do coração – pelo menos assim se apresenta no início da peça –, acaba

¹³⁵ *Novo Entremez Intitulado Força de huma Inclinação Pura, e Amoroza, Adquirida com o Pa[is]eio para a Feira do Campo Grande*, p. 2.

¹³⁶ *Novo, e Divertido Entremez Intitulado Os Tres Cazamentos Gostozos*, p. 4.

¹³⁷ *Ibidem*.

¹³⁸ *Novo Entremez Intitulado O Velho Avarento, e o Filho Estragador e a Grande Bulha, e Dejordem, que Tiveraõ os dous Criados, por Quererem a Cozinha por Força*, p. 17.

preso por uma mulher, desejando ardentemente casar com ela. Esta situação permite-nos concluir que o amor é, de facto, irresistível. Atentemos, pois, em alguns passos exemplificativos.

Com ironia, Roberto observa os namorados que tudo suportam por amor:

Que linda coufa he ver os namorados
Por aqui, por alli, embasbacados,
Soffrendo a chuva, a calma, o vento, o frio,
Muitas vezes co'o estomago vazio,
E por ter gaſto em fécias de peralta,
Por affectar que foraõ já a Malta,
Cada hum delles na aljaba mette a mão,
E o que tira o coitado hé jó cotaõ.¹³⁹

A canção que entoia aborda a mesma temática tão contrária ao amor:

Livre coração meu
Que gloria, que prazer,
Já rompeſtes (*sic*) os laços
Olha que dita tens
Laços da formoſura,
Triſte de quem os crê.¹⁴⁰

A reação que tem na presença das mulheres é a esperada: rejeita-as. Deste modo se dirige a Surrupilha quando esta lhe diz que não é mulher como as demais:

Se fois mulher, no rol entraís das mais,
E como ellas tereis bons cabedais
De torcicólos, geſtos, e denguiques,
E outras taes tolices,
Para apanhar na amante logração
Deſtes tollos que comem papelaõ.
Eu geralmente todas aborreço.¹⁴¹

Quando, porém, começa a perceber que muitas mulheres estão por ele apaixonadas e desmaiam por não serem correspondidas, Roberto não compreende como pode ter tantos encantos e sente-se vitimado pelo amor, o que lhe causa algum desconforto:

Mas julgar que me querem, he vaidade
Todas quatro com tanto amor! O Ceo
Tanta belleza, e graça me não deo
Para attrahir a mim tanta mulher:

¹³⁹ *O Caçador*, p. 3.

¹⁴⁰ *Idem*, p. 4.

¹⁴¹ *Idem*, p. 10.

No coração não sei que sinto arder.
(...)
Estas quatro, que amor me confessa
E á força d'um desprezo de jamais
Porém não sei que vou sentindo ao vellas (sic).¹⁴²

Finalmente, assume que foi atingido pela seta de Cupido:

Ah, sim, vossas bellezas me roubára
O juízo, e de todo me cegára.
(...)
Sempre dellas fugi; porém confesso
Que era então vicio todo aquelle excesso.
(...)
Viva amor, viva amor, e quem se rende
Ao seu jugo.¹⁴³

Parece-nos interessante considerar igualmente as reações físicas e psicológicas de quem está apaixonado. De facto, nenhum enamorado consegue esconder o seu estado dos outros, pelo que muitos são os folhetos que fazem questão de referir as transformações que sofrem todos quantos ao amor se entregam. Por exemplo, no *Entremez Novo, Intitulado: A Primeira Parte do Velho Impertinente, e Allucinado, entre Amor Ardiloso, e Disfarçado* (s/d), Arpia questiona Caíapo acerca da sua relação com a criada, pois encontra-a bastante alterada:

Diga, insolente,
Tambem você pretende (sic), como gente,
Namorar-me a criada,
Pois a vejo tão louca, e alvoraçada?¹⁴⁴

Na mesma peça, agora na primeira pessoa, é Bazofio quem, sozinho, descreve o seu estado por causa do amor que sente por Armida:

Eu não sócego, eu ando penhativo!
Arrastando grilhões, como cativo
De huma belleza rara.¹⁴⁵

Porém, quando se encontra perante a mulher que o prendeu, sente-se ainda mais alterado:

He tal o gosto,

¹⁴² Idem, pp. 12-13.

¹⁴³ Idem, pp. 15-16.

¹⁴⁴ *Entremez Novo, Intitulado: A Primeira Parte do Velho Impertinente, e Allucinado, entre Amor Ardiloso, e Disfarçado*, p. 9.

¹⁴⁵ Idem, p. 10.

Que tenho, ao ver de Armida o lindo rosto,
Que sinto em mim a impulsos bem ligeiros,
Por entre as vênas (*sic*) grandes formigueiros.¹⁴⁶

E, quando pensa na oposição de Geronte ao namoro com a sua filha, confessa sentir uma espécie de taquicardia própria de quem muito ama:

Se tu viras o meu [coração] como palpita!
Ora languido está, ora se agita
De ver, que de Geronte a teima fera,
Contra nós se conspira (...).¹⁴⁷

De modo semelhante, no *Novo, e Gracioso Entremez Intitulado As Rabugas das Velhas, e a Paciencia das Raparigas*, de 1786, deparamos com a referência às reações do amor, desta feita, a partir das perguntas que Machavel faz a Andreza para ter a certeza de que esta o ama:

E dize-me minha Andreza, queres-me bem, bem devêras? sentes dentro do coração dar-te mil baques Amor? Choras quando me não vês? suspiras? não comes, nem bebes sem me avisar? Andas esgadelhada, até que me não pões os olhos em sima (*sic*)? Dejes dar-me a mãozinha para viver-mos (*sic*) juntinhos?¹⁴⁸

O *Novo e Gracioso Entremez Intitulado A Jornada de Bem-Fica, Feita em Burrinhos á Moda*, editado em 1791, não fica indiferente aos efeitos do amor sobre os que a ele se entregam. Deste modo, Rostino conversa com D. Febronia acerca do amor que esta sente por Ardenio para depois concluir sobre o poder deste sentimento:

Rost. (...) o Amor, he droga que tem tido galto em todas as idades, e tanto que de telhas abaixo, a elle devemos a nossa existência, e parte da nossa conservação; não dizei vós o que sentis quando ponde os olhos em Ardenio? não vos sobe humo especie de fogo lento pelo espinhaço alima (*sic*)? não vos dão humas seccuras de boca? e lá por dentro não sentis humo peleja entre o bofe, e o coração?

Feb. A fallarmos a verdade preocupo-me de modo que sinto, mas não sei verdadeiramente o que sinto.

Rost. Pois ficai certa que he amor, porque este magano veste tantas cazacas quantas vestia Proteo no tempo da sua mocidade: uza mais artes que Amaro da lage, e tem tantos temperamentos (*sic*), quantos quer ter: he calido, he frio, he alegre, he fleumatico, e em humo palavra, he quanto elle quer, e se não vede como o define a letra desta modinha (...).

Amor domina tudo
Na terra e mar irado,
O olimpo (*sic*) confagrado
Está fugeito (*sic*) a amor:
O velho, o moço anima
Descanços (*sic*), e alegrias

¹⁴⁶ Idem, p. 11.

¹⁴⁷ *Ibidem*.

¹⁴⁸ *Novo, e Gracioso Entremez Intitulado As Rabugas das Velhas, e a Paciencia das Raparigas*, p. 8.

Crueis malancolias (*sic*)
Reparte a feui fabor.¹⁴⁹

No *Novo, e Devertido Entremez Intitulado A Grande Bulha, e Dezordem que Tiverão dois Marujos com hum Peralta, e o Prompto, e Proveitozo Socorro que lhe Deraõ os Suchos*, de 1787, Reduvalho, criado de Laurianno, não entende como o amo padece tanto por amor. Mostra, por isso, uma atitude bem diferente em relação àquele sentimento e espera que Laurianno faça o mesmo:

(...) quero andar gordo, fsem que mulher alguma tenha poder para me abaichar (*sic*) e fta pança, a quem o bacanal licor tem feito redonda, qual Globo Esferico.

(...)

Para que anda vo ffa mercê às vezes palciando (*sic*) pela caza, com os olhos arregalados, medindo o teto, dando ais, a roer as unhas para tirar o trabalho á thezoura, fallando fô como quem não e fta em fi, não comendo com foccego, perdendo noites, tirando ao feui corpo, aquelle bello, e deliciozo fustento da cama (...).¹⁵⁰

Ao lermos os diversos folhetos de cordel setecentistas, chegamos à conclusão de que raras vezes as relações amorosas ignoram as diferenças sociais. Apesar de observarmos algumas tentativas dos velhos amos de casar com as criadas e de jovens raparigas de boas famílias se sentirem atraídas por pelintras, podemos considerar que a regra não corresponde ao que José Oliveira Barata designa por «penetração interclassista»¹⁵¹. Mais adiante, conclui o estudioso que, para a comédia setecentista – assim como para os entremezes e outras pequenas peças, atrevemo-nos a acrescentar – «[o] amor só é possível *inter pares*»¹⁵².

Decidimos incluir, neste capítulo, um outro aspeto relacionado com o amor, por ser único no universo de folhetos que possuímos: trata-se de uma clara tentativa de comprar o amor de outrem e ocorre no *Entremez Novo da Castanheira, ou A Brites Papagaia* (s/d). Nesta peça, o Taberneiro, perante as queixas de Papagaia acerca das injustificadas ausências do seu amante e da falta de dinheiro por não conseguir vender castanhas, decide compensá-la se ela o aceitar:

Tudo has de achar, affim queiras
Repartir os teus agrados,
Acceitando os rendimentos
De alguns teus e fperdiçados (*sic*):
Se me queres afagar,
E con fentes que eu te affague,
Só por dois carinhos teus,

¹⁴⁹ *Novo e Gracioso Entremez Intitulado A Jornada de Bem-Fica, Feita em Burrinhos á Moda*, p. 4.

¹⁵⁰ *Novo, e Devertido Entremez Intitulado A Grande Bulha, e Dezordem que Tiverão dois Marujos com hum Peralta, e o Prompto, e Proveitozo Socorro que lhe Deraõ os Suchos*, p. 3.

¹⁵¹ *História do Teatro em Portugal (Séc. XVIII)* – António José da Silva (*O Judeu*) no palco joanino, p. 309.

¹⁵² *Idem*, p. 310.

Talvez que tudo te pague.¹⁵³

A resposta de Papagaia será a que se deveria esperar de uma rapariga honrada: ser fiel ao seu amado e nunca se deixar comprar por coisa alguma. Apesar de, no que toca aos amores, nem tudo estar bem, a jovem vendedora de castanhas assume corajosamente a sua posição:

Volffê fez mofa de mim!
Quer que eu venda o meu carinho,
A troco de duas iŕcas,
E de huma gota de vinho!
Eu, ou me pague, ou me não pague
Não fou nada ambicioŕa,
Não ha outra no meu trato,
Que feja mais primorŕa:
Se tiver brio, e quizer...
A' viŕta do meu amor...¹⁵⁴

Em relação aos intervenientes no processo amoroso, era comum considerar-se, em Setecentos, que a «mulher – muito mais do que o homem – é apaixonada nos seus amores»¹⁵⁵. Esta predisposição feminina é justificada «pela doutrina segundo a qual o amor é um movimento da alma que a mulher, desprovida de razão e de força, não pode dominar, e comprovado pela experiência, porque o clínico trata muito mais mulheres eroticomaníacas do que homens.»¹⁵⁶. As mulheres cultas setecentistas, nomeadamente as que se entregavam à escrita, elegiam o amor como o sentimento mais importante do seu género. Numa época em que o sexo feminino começa a reivindicar os seus direitos, as mulheres escritoras, assumindo a preponderância do amor sobre os restantes aspetos da vida feminina,

teriam de uma certa maneira traído a causa que defendiam, dando armas aos antifeministas; elas ter-lhes-iam dado razão na sua crença na mulher-objeto, na mulher impura e necessariamente dependente do homem, uma vez que, contrariamente a todas as outras fêmeas do mundo animal, as filhas de Eva estão sempre preparadas para o acasalamento. Este velho argumento dos teólogos não tinha deixado de estar em vigor.¹⁵⁷

Um outro aspeto que merece a nossa atenção neste âmbito é a constatação da existência de um triângulo amoroso nas relações interpessoais. Apesar de pouco frequente no universo dos folhetos de cordel recolhidos, o caso de dois criados interessados na mesma mulher ocupa grande

¹⁵³ *Entremez Novo da Castanheira, ou A Brites Papagaia*, p. 3.

¹⁵⁴ *Ibidem*.

¹⁵⁵ «O discurso da medicina e da ciência», in *História das Mulheres – do Renascimento à Idade Moderna*, p. 436.

¹⁵⁶ *Idem*, p. 437.

¹⁵⁷ Claude DULONG, «Da conversação à criação», in *História das Mulheres – do Renascimento à Idade Moderna*, p. 489.

parte da diegese dramática do *Entremez Intitulado A Caza de Dança, ou Theatro da Mocidade Ocioza*, de 1783. Pantufo e Parafuzo amam Carambola, a criada. Numa cena de ciúmes, Pantufo promete conquistar a amada com todas as suas forças (o que, aliás, acaba por acontecer):

(...) já percebo o motivo porque V. m. dá de mão ao meu rendimento: O que V. m. quer dizer he, que e[stá] a praça occupada; pois olhe, eu tenho larga experiencia dos e[st]ratagemas da guerra, e prote[cto] á fé do Duque meu amo, que para conqui[st]alla hei de empregar das minhas maximas toda a delicadeza.¹⁵⁸

Semelhantes confusões podem ser encontradas no *Entremez Intitulado O Marido de Bom Humor; e o Velho Passeador*, de 1772. Nesta interessante peça, Julia e sua prima Angelica estão apaixonadas por Valerio e esta situação ocupa um lugar de destaque ao servir de contraponto à intriga principal – a do casamento de um velho que adora passear – e com a qual se relaciona, dado que Angelica seria a mulher com quem ele desejaria casar. O diálogo emocionado entre Angelica e Valerio e o solilóquio¹⁵⁹ final daquela confirmam a existência de um triângulo amoroso gerador de alguma tensão entre as personagens, uma vez que se engendra entre eles um plano para trair Julia, pois, pelo que nos é lícito entender, Valerio afirma não a amar:

Ang. Ah, Valerio, e[st]e anel, que he prenda sua, não o faz envergonhar da sua perfidia?

Val. E[st]e anel!... Ah ! aceite o [s]acrifício que eu lhe faço. Aceite-o como hum penhor de que a não tornarei a amar, de que lhe [s]erei con[st]ante.

Ang. pegando no anel. Ah! pobre Julia! Mas tu amas-me: tu me[st]mo, não te oppoens á minha ventura... Ah Valerio, nós [s]omos dous perfidos; que couza nos de[sculpará]?

Val. O amor.

(...)

Val. (...) Venha á entrada da noite e[st]perar-me neste me[st]mo [s]ítio, eu a acompanharei a caza de seu Tio, dar-me-hei a conhecer, e e[st]pero que elle se não oponha a hum cazamento, que elle talvez julgará de conveniencia.

Ang. Mas, Senhor Valerio, repare...

Val. Emfim (sic), ama-me V. m.?

Ang. Ah! se eu o não amara... con[st]enteria (sic) eu no que me pede?

Val. Pois a Deos, eu confio na sua prome[st]sa, veja que de V. m. pende a minha ventura. Vai-se

Ang. Re[st]piremos hum momento, e averiguemos o meu coração. Temo e[st]te exame. Eu traidora a Julia! Roubar á minha amiga hum amante, que ella adora! Que lhe hei de dizer? Mas eu tambem amo, e ha muito que o amo sem o advertir; e a amizade que eu tinha com Julia embarçavaõ o patentear-se o amor, que encerrava no peito.¹⁶⁰

¹⁵⁸ *Entremez Intitulado A Caza de Dança, ou Theatro da Mocidade Ocioza*, p. 5.

¹⁵⁹ Aludindo às diferenças fundamentais entre monólogo e solilóquio, Martine DAVID estabelece as propriedades desta forma interessante de discurso teatral:

Le *soliloque* est une forme de monologue: un personnage parle, seul ou en présence d'un personnage dont les interventions n'engendrent pas une véritable discussion. A la différence du monologue ordinaire, qui est une interruption momentanée dans le cours de l'action, le soliloque forme la trame même de la scène ou de la pièce: comme dans le «monologue intérieur» du roman, le personnage laisse se dévider une parole qui épouse les méandres de sa pensée. (*Le Théâtre*, p. 107).

¹⁶⁰ *Entremez Intitulado O Marido de Bom Humor; e o Velho Passeador*, pp. 10-11.

De facto, apenas o amor é capaz de desculpar tantos desvarios e traições. O arrependimento de Angelica e a assunção de que a culpa não é sua, pois se sente impotente para contrariar a força do amor, acabam por minimizar os eventuais danos que o comportamento da personagem poderia causar. De culpada passa a vítima de um amor que não pode controlar. Fica, por isso, ilibada de seu crime. Apesar disso, Angelica sente-se incapaz de conviver com a prima e, sacrificando a sua própria felicidade, confessa a Julia a sua relação com Valerio. A amizade das duas acaba por ser reforçada e ambas decidem resolver a questão. Deste modo, Julia irá encontrar-se com o amado, fazendo-se passar por Angelica. O dramaturgo opta, mais uma vez, por construir um diálogo emotivo que não encontra correspondente noutros entremezes que analisámos:

Jul. Tu fabe-lo, dize-me, por quem és, o seu nome; quero ao menos conhecer quem me roubou o seu coração.

Ang. Que me perguntas! talvez que ella finta tanto o estar senhor delle... como tu o havê-lo perdido.

Jul. Pois se não he correspondido estou vingada.

Ang. Perdoa-me, he correspondido; mas...

Jul. Que me dizes? Ninguém pôde dezeitimar o ser amada de Valerio: mas tu conhece-la, pela nossa amizade te peço que me digas quem he.

Ang. Perdoa-me, amada Prima, o erro em que estive algum tempo, só me resta os remorsos de te haver sido infiel.

Jul. Agora te amo mais.

Ang. Espera, que o teu amante te será fiel.

(...)

Jul. Façamos outra couza, à noite eu irei em teu lugar, quero ver aonde chega a tua traição, e lançar-lha em rosto.

Ang. Estou por isso; e quero-te acompanhar sem que elle me veja: he noite, vamo-nos apparelhar.¹⁶¹

A carga emotiva continua até bem perto do final da peça. De seguida, encontramos Valerio só e minado pelos remorsos de ter traído Julia. Apesar de tudo, decide remediar a situação, ao tomar consciência de que os seus sentimentos pelas duas mulheres estavam errados:

Que fiz eu? Que genio he o meu? Parecia-me que não amava a Julia... tinha por Angelica forte paixão... Quão longe estava de conhecer que couza era amor! Este me arrasta a Julia com mais violencia que nunca, conheço o que fiz, envergonho-me. Não importa, hum erro momentaneo não he crime: vou buscar Angelica, de dizer-me do que lhe disse, pedir-lhe que me perdoe, e não revele o meu desvario, e morrer aos pés de Julia se me não perdoar (...).¹⁶²

Ao confrontar-se com as duas jovens, tudo fica resolvido e Valerio pode, finalmente, afirmar:

¹⁶¹ Idem, pp. 12-13.

¹⁶² Idem, p. 14.

Que ouço? que voz e[scuto? He Julia.... [sou o mais venturozo homem!¹⁶³

Quando o amor acaba – se é que alguma vez existiu, disfaçado, na linguagem da época, de lograções – a separação do casal assume formas distintas. Na impossibilidade de as citarmos todas, centramos a nossa atenção naquela que, em nossa opinião, parece ser a mais interessante: trata-se do *Novo, e Devertido Entremez Intitulado Os Dezenganos de Amor para Ninguem Namorar* (1786). Desde o início da peça, percebemos que nem Filleno nem o seu criado Beltraõ se querem deixar levar pelos sentimentos e pretendem romper a relação que mantêm com Silvia e Aurellia, respetivamente. E, apesar de Aurellia temer deixar levar-se pela emoção e sucumbir ao amor, ambas tencionam fazer o mesmo que os seus companheiros. A cena que relata a separação é bastante original. Fundamentalmente, Beltraõ e Silvia pretendem devolver todos os escritos que têm em seu poder. Esta devolução oficializa a separação dos dois que não mais querem estar juntos:

Fille. Ba[ste de logração, eu abri os olhos que até agora tinha fechados, o que pertendo he que aceite todos os e[scritos [seus, e que logo [sem demora, dos meus me faça entrega: nenhum de nós co[n]serve lembrança de[ste amor, que em tudo foi enganozo.

Silv. Não tenha V. m. o menor [u[sto, pois como i[ss]o de[zeja, eu lhe certifico, em que não ficará em meu poder hum [ó, e como eraõ prendas [uas, comigo as trazia, motivo porque não he preciso ir bu[calos (*sic*), pois delles aqui me[smo lhe farei entrega.¹⁶⁴

A referência aos assuntos tratados naquelas missivas permite-nos conhecer em pormenor o dia-a-dia dos namorados:

Fille. E[ste he o primeiro que prote[stos infalliveis me fazia de huma [segura fé.

(...)

Silv. Aqui tem e[ste em que me dizia, que fallar comigo era o de[zejo para me expre[ss]ar o quanto me adorava.

Fillen. Aqui tem outro de mil queixas.

(...)

Silv. Tome e[ste, que he o que me e[screveo de mil ciumes.

(...)

Fillen. Outro de [entimentos.

Silv. E[ste de enfados.

Fillen. Outro de avizos odiozos.

Silv. Aqui tem outro em que me expre[ss]ava do intimo da alma a fera e tri[st]i[ss]ima [audade, que na minha auzencia [entia.

Fillen. Aqui tem a re[sp]o[st]a delle emfim (*sic*), enfados e de[sp]rezos.

Silv. Hum que diz não [ei o que.

Fillen. Outro de mil bacatellas (...).¹⁶⁵

¹⁶³ Idem, p. 15.

¹⁶⁴ *Novo, e Devertido Entremez Intitulado Os Dezenganos de Amor para Ninguem Namorar*, pp. 10-11.

¹⁶⁵ Idem, p. 11.

No final do relato, cada uma das personagens tenta assumir a vitória sobre a outra, desejando ser modelo para todos os que padecem do mesmo problema:

Silv. Tem V. m., meu cavalheiro, em seu poder todos quantos escritos cahio na fofa de mandar-me, mas tudo isto he bem que succeda a quem dá credito a huma mulher, que intenta de[picar com forte braço outras de seu sexo, e mostrar aos homens, que tambem ha quem delles zombe.

Fillen. Nunca mais amor, nunca mais acreditar ardilozas palavras, e a meu exemplo todos os amantes de hoje em diante se deixáráo de namorar; mulheres enganozas, fugi fugi da minha presença, eu vos dete[sto, eu vos abomino.

(...)

Silv. Homens simples, e loucos, corai as faces, envergonhaivos (*sic*), confel[ando que huma mulher teve poder para de[trair (*sic*) em vós a vaidade de que enganaveis a todos; eu me vanglorio, e fico vaidosa por ter com subtileza, e arte zombado de vós, e das vo[ssas prezunções.¹⁶⁶

Acreditamos ser interessante constatar que, depois da separação de Filleno e Silvia, de igual modo os criados Beltraão e Aurellia terminam o seu relacionamento. À semelhança de muitas outras cenas, também aqui os criados imitam os seus amos, pelo que detetamos que, após a saída destes, tudo se repete, mas num tom mais ligeiro e de pendor cómico. Cremos que valerá a pena transcrever algumas das falas das personagens que documentam a sua forma muito própria de viver os relacionamentos amorosos:

Belt. Agora nós dous, minha senhora, logo logo faça o que lhe mando, e nada diga, dê para cá muito de preça (*sic*) tudo o que for escrito de confi[saõ minha, porque sem demora, quero dezarri[car-me desta freguezia.

Aurel. Sim senhor, embrulhados todos neste papel estaõ, pois como a minha caixa não tem fechadura, não quiz deixar semelhantes prendas, sem a sua devida arrecadação; aqui tem o primeiro, em que com toda a bizzaria me pedio lhe palmilha[se humas meias.

Belt. (Agora he que fiquei empalmilhado,) tome este pente, que he de pão do ar prenda que me deo para desembaraçar as melenas.

Aurel. Aqui tem outro papel, em que ufano me affirmou que outra alguma não queria.

Belt. Bacatellas, palavras da tariffa, que para semelhantes cazos andaõ sempre na caza dianteira; este enxovalhado papel, foi em que me segurou, que a boa olha da panella seria só para mim.

Aurel. Bacatellas, palavras de tariffa.

Belt. Ahi tem o outro.

Aurel. Mais outro.¹⁶⁷

Notemos a linguagem usada pelas personagens, que parodiam o discurso proferido anteriormente pelos amos e que ajudam a identificar a sua origem social, para além dos contributos que assumem para conferir um cariz cómico ao quadro, como já referimos, aligeirando a carga dramática que a cena anterior protagonizada pelos seus amos revestia. A este assunto voltaremos

¹⁶⁶ *Ibidem.*

¹⁶⁷ *Idem*, p. 12.

mais adiante. Para já, convirá aqui convocar as palavras de José Oliveira Barata que, a este propósito, refere:

Estes [os criados], ao parodiarem o discurso amoroso dos senhores, estão implicitamente a reafirmar o valor do discurso parodiado, pois o seu constitui-se como alternativa *parodiante*, que implica, desde logo, que o público, ao rir-se, reagiria mais imediatamente ao parodista e imediatamente ao parodiado, que reconhecia como discurso normativo, expressão da sua mentalidade.¹⁶⁸

Num aspeto, porém, estão de acordo amos e criados: tudo o que foi dito e trocado entre os amantes não passa de *bacatellas*, epíteto que, por extensão, é igualmente atribuído ao seu relacionamento. Deste modo, o amor transforma-se em ódio, como comprovamos pela atitude de Beltraão face ao pedido de Aurellia:

Aurel. Ora meu Beltraão, meu bello namorado, não sejas contra nós, se não o meu amiguinho, não sejas contra as pobres mulheres, que mal algum te não fazem.

Belt. Ironio? Ser eu paciente? hum dardo; suportar traições, huma figa? nada nada,erei contra todas hum continuo flagello, se tivera poder para as desterrar, o fizera, pelo odio que dentro no peito lhe conservo.¹⁶⁹

Seja como for, quando os namorados conseguem libertar-se, a sua satisfação é enorme. É o mesmo folheto que, na última cena, apresenta o estado de felicidade de Beltraão e Filleno, ao mesmo tempo que se insiste nos perigos do amor:

Fillen. Graças á fortuna que sinto o coração liberto! quanto se enganaõ estes namorados, em jugitarem seus libertos braços á pezada cadeia, que amor sobre elles lhes põe; elles não penão o sacrificio, a que se entregaõ; as leis deste tirano são as mais crueis, e insuportaveis; quanta dita não alcanço em me ver livre deste tão pezado jugo, a que a maior parte dos humanos se curvaõ e dobraõ; os deenganos de amor, em mim seão preiçntes (*sic*), até que a fria sepultura, o meu mortal corpo encerre.

Belt. Fallo a verdade, depois que á tabúa mandei o maldito amor, sinto-me tão leve, como huma pena (...); o ponto está trazermos diante dos olhos as lograções das fingidas mulheres, para que o demónio nos não tente, a tornarmos a cahir nellas.¹⁷⁰

Notemos que este é um dos raros folhetos cuja temática central é o amor que não termina com o casamento dos amos e respetivos criados. De facto, aqui o amor é considerado como inimigo que convém evitar. O homem livre é aquele cujo coração não pertence a ninguém, daí a sua preocupação constante em alertar todos os descuidados para o risco de serem apanhados nas teias do ardiloso amor. Embora temendo a repetição, uma vez que anteriormente nos referimos a uma série de avisos sobre o mesmo assunto, decidimos, no entanto, transcrever a admoestação final de

¹⁶⁸ *História do Teatro em Portugal (Séc. XVIII) – António José da Silva (O Judeu) no palco joanino*, p. 311.

¹⁶⁹ *Novo, e Devertido Entremez Intitulado Os Deenganos de Amor para Ninguem Namorar*, p. 13.

¹⁷⁰ *Idem*, p. 15.

Filleno e Beltraão, porque, apesar de terem finalidades semelhantes, recorrem a uma linguagem diversa – mais cuidada, no primeiro caso, e com pendor popular no que ao discurso do criado diz respeito:

Fillen. Eu o juro, eu o prometo; e vós amantes que prezos viveis com a corrente de amor, abri de huma vez os olhos, fugi fugi dos seus enganosos laços; elle subtilmente os arma, elle ardilozamente os trama, para nelles cahirem, os que em tanta paz, pura liberdade respiraão, vede o acontecimento meu, deſterrai do pensamento a eſte tirano, que tantos tormentos deſtina, áquelles meſmos, que voluntariamente o buſcaão (...).

Belt. Emfim tenhaõ entendido, que todos os que no mundo quizerem ſer felizes, não haõ de nunca dar credito a expreſſões de mulher; haõ de fugir do maldito pequeno, a quem por zombaria, pozeraõ (*sic*) o nome de cupido, haõ de apedrejalo (*sic*) aproveitando-ſe deſte exemplo (...).¹⁷¹

O divórcio era, porém, um assunto delicado e muitas personagens timidamente assumem a sua vontade de separação, coartada pelo medo da reprovação social, como se depreende da conversa de Brites e Affonſo, no entremez *A Madrasta Inaturavel*, de 1779:

Aff. Neſta caza nunca ha ſocego. Ora péga com a Enteadã; ora com a Moça; ora com o Creado; e até cômigo!.... He bom fado!

Brit. Isto ainda tem algum remedio. Podemos ſeparar-nos. Carregue com ſua Filha, que eu ficarei com o meu Camillo.

Af. (sic) Se não foraõ os reparos do mundo, talvez que á (*sic*) muito tempo....

Brit. Não ſe lhe dê de reparos vaõs.

Aff. Quem não tem pejo, de nada ſe lhe dá.

Brit. Que podendo eu viver deſcançada, vieſſe ſujeitar-me a hum cativoiro, a hum inferno!.... Não ha maior deſgraça!

Aff. Pois eu digo mais. Na voſſa companhia tenho mil cativoiros, mil infernos.

Brit. Deixe-me, que já não poſſo ſoffrê-lo. *gritando.*¹⁷²

Os argumentos usados pelos dois eram os que deles se esperavam: falta de paz e de liberdade que parecem incompatíveis com o estado de casado. Os insultos e as promessas de vingança por parte de Brites marcam o final da peça, num episódio em que esta e a criada se batem, sendo necessário separá-las. A confusão que se gera faz, no entanto, jus aos finais estereotipados característicos deste tipo de folhetos.

Um último apontamento ainda no capítulo dedicado ao amor parece-nos pertinente. Apesar de se tratar de um caso único no universo de folhetos que reunimos, a *Nova, e Gracioza Pessa, Intitulada As Convulçoens. Desmaios, e Disgostos, de huma Peralta da Moda, na Infauſta Morte do ſeu Caõzinho, Chamado Cupido*, de 1786, apresenta-nos Eſmeraldina aterrada com a constatação da morte do seu animal de estimação. Numa primeira análise, parecer-nos-á normal esta situação:

¹⁷¹ *Idem*, pp. 15-16.

¹⁷² *A Madrasta Inaturavel*, p. 12.

Ah, meu querido Pai, ainda não posso pronunciar palavra, o meu Cupidinho, apenas bebo o caldo, abre os olhos, fita-os no teto da casa, dá um soluço, e fica como morto: veja volta mercê se he justa a aflicção, que me obrigou agitar (*sic*)?¹⁷³

O pai tenta chamar a filha à razão, mas em vão:

Octav. Filha, eu sou teu Pai, devo dar-te os prudentes conselhos, para bem regeres os dias da tua vida sobre o Mundo; deixa esses pensamentos loucos, ama ao que he justo amar, se honesta, prudente, e virtuosa, e dessas, que em semelhantes loucuras se emprega, cazo nenhum faças: este he o principio donde se adquirem as virtudes, e se chega ao fim da felicidade, dame (*sic*) a tua mão, segue os meus passos, ama os meus conselhos, serás feliz, e a tua educação será o lauro do meu maior triunfo.
Elm. Eu vou, meu amado Pai, mas o sentimento do meu Cupido vai no intimo do meu coração.¹⁷⁴

No entanto, uma reflexão mais aturada sobre o nosso setecentismo revela que a paixão que algumas mulheres nutriam pelos cães ou outros animais de estimação torna-se caricata pelo exagero. A estudiosa do século XVIII, Maria Helena Varela Lavrador, dá-nos conta desta realidade:

Era moda viver rodeada de animais que lhe serviam de ornato: os saguis saltitantes, os periquitos e papagaios arremedadores e os cãesinhos de luxo, muito amimados e moles de viverem permanentemente na quentura fofa do regaço das donas!¹⁷⁵

O apego a esta moda revelava, pois, uma carência latente – a falta de capacidade de amar de uma mulher levou-a a transferir o sentimento para os animais:

Esses [cães] foram de todas as épocas em que as mulheres não souberam entregar-se completamente, totalmente, ao amor do género humano!¹⁷⁶

2.2.1.1. A sedução e o namoro

Seduzir e namorar são dois verbos que, no *Novo Entremez, Intitulado Os Amantes Engraçados por Novo Jogo de Amor*, de 1787, assumem contornos de brincadeira. De facto, para Florentino, o jogo amoroso requer certos expedientes que, para Paíquino, o criado, são absurdos:

Paíq. Eu ando com a boca aberta como marmanjo palmado: que demonio de namorar he este seu? andar sempre como um galgo de uma para outra parte, comer, e dali a nada largar de repente o

¹⁷³ Nova, e Graciosa Pessa, *Intitulada As Convulções. Desmaios, e Disgostos, de huma Peralta da Moda, na Infeliz Morte do seu Caõzinho, Chamado Cupido*, p. 4.

¹⁷⁴ Idem, pp. 15-16.

¹⁷⁵ Maria Helena Varela LAVRADOR, *Alguns Aspectos da Sociedade Portuguesa do Século XVIII através do seu Teatro Original e Traduzido*, Lisboa, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1944, p. 31.

¹⁷⁶ *Ibidem*.

prato? andar como espantado fazendo mil caretas assim como quem sente espírito, e anda emdemoninhado (*sic*)? eu lhe confesso a verdade que na minha vida nunca vi tal modo de namorar.

Flor. Agora vejo que es louco, he hum jogo que amor fez para com graça se namorar, e todas essas fadigas, são obrigações forçadas a todo aquelle que no jogo quer entrar.

Paq. Que o leve Sátanás, irrorio? eu não o quero, nem por sombras saber jogar, tenho percebido, o tal amor deo (*sic*) em huma fina, para os amantes estafar, e creia senhor meu amo que se muitos o jogarem, toparei a cada canto tíficos em quantidade; não entendo, não quero saber tal jogo, nada de graças, sempre he jogo para doidos, querer bem mesmo as claras andar gordo, ter bochechas, e tal jogo não jogar.¹⁷⁷

Notemos que o criado não se interessa por aquela nova modalidade de jogo amoroso, preferindo uma vida mais calma a ter de padecer por amor, apesar de a isto convidar a moda setecentista. Mais adiante, Florentino explica em que consiste esse jogo:

Tu não vês os mimos bellos com que a minha cara Mirandolina me trata! não observas as doces vozes com que seu amor expressa? o novo modo porque me diz finezas, o como nos fallamos por acenos? e não vês o como dispomos sem trabalho o fim venturozo dos nossos extremos.¹⁷⁸

Mas o criado não se deixa influenciar pela brincadeira, preferindo repudiar, ainda que por pouco tempo, o amor:

(...) isto de amor he ajeira daquellas mais desmarcadas, pela chuva, pela calma, e por fim por todo o tempo, anda hum pobre namorado, comprindo (*sic*) o negro fadario; pode crer senhor meu amo, que se eu visse diante de mim esse tal maldito amor, era corrido ás pedradas, pois por causa delle tem muita gente espinhado.¹⁷⁹

No entanto, quando o criado fica a saber que, neste jogo, é necessário ter sempre outra mulher de reserva para o caso de alguma coisa correr mal com a primeira, começa a mostrar interesse por aquele tipo inusitado de amor:

Flor. (...) namorar ás escondidas, quando os pais são rabugentos, e não querem ver as filhas caçadas, ter sempre outra segura, para que se esta faltar, não deixar qualquer amante do bom joguinho jogar.

Paq. Isso he em bom portuguez estar prezo a duas amarras, e a primeira das duas andar com todo o cuidado, bello excellente jogo, daqui em diante protesto, de buscar outra jupeira (*sic*), pois se me faltar Andreza, não quero perder o jogo, ficando como hum papalvo.¹⁸⁰

Para seduzir as mulheres, todos os expedientes são tomados. Mesmo em folhetos que, aparentemente, nada têm a ver com amor, deparemos com tentativas de sedução que parecem resultar em pleno junto de donzelas que desejam experimentar novas sensações. É o que acontece no

¹⁷⁷ *Novo Entremez, Intitulado Os Amantes Engraçados por Novo Jogo de Amor*, pp. 1-2.

¹⁷⁸ *Idem*, pp. 2-3.

¹⁷⁹ *Idem*, p. 3.

¹⁸⁰ *Idem*, p. 4.

Drama Intitulado A Palestra Diaria, no Jogo de Bilhar, ou As Paixoes dos Theatros. (1789). Aqui, os jogadores não se importam de perder com as mulheres, esperando, em troca, alguns favores amorosos da sua parte. Bazofio, peralta e fanfarrão, conversa com um Cadete acerca das mulheres que conheceu:

Ontem e[stive] em caça de D. Marfida, onde estiveraõ varias Madamas de bom go[sto]! Cá[pité]! Que Raparigas! Que modinhas que cantáraõ! Que brandura de génios! Que atractivos! Eu fiquei louco; principalmente de ouvir Marfida.¹⁸¹

De facto, as modinhas eram, pelo seu teor, um expediente usado pelas mulheres para seduzirem – e enfeitiçarem – os homens, como adverte Beckford, no seu diário de viagem, em 1787:

Passei a noite em casa de Mr. Horn, deliciado a ouvir D. Luísa de Almeida e o seu mestre de música, um fradinho quadrado, de olhos verdes, cantando *modinhas* brasileiras. Tratava-se de uma espécie original de música, diferente de quanto tinha ouvido, a mais sedutora, a mais voluptuosa que imaginar se pode, a mais calculada para fazer perder a cabeça dos santos e para inspirar delírios profanos.¹⁸²

Mais tarde, escreverá sobre o mesmo assunto:

Dois rapazolas, um deles vestido de rapariga, muito elegante, cantaram uma deliciosa *modinha*. Quem nunca ouviu cantar *modinhas* ignora as mais voluptuosas e feiticeiras melodias que jamais existiram desde o tempo dos sibaritas. São lânguidos e interrompidos compassos, como se o fôlego nos faltasse por excesso de enlevo, e a alma anelasse despedir-se do corpo para se unir àquilo a que mais queremos. Pueril e descuidadamente ganham-nos, sorrateiras, a alma antes que tenhamos tempo de a defendermos contra a sua enervante influência. Supomos estar a ingerir leite e estamos a ingerir veneno. Por mim, confesso, sou escravo das *modinhas*, e quando me lembro delas, não posso com a ideia de abandonar Portugal.¹⁸³

Voltando ao folheto, ficamos a saber que o peralta perdeu o jogo, embora isso pareça não lhe importar, pois há coisas muito mais relevantes:

Perdendo-[-]e com Madamas, [-]empre hum homem fica [-]atisfeito; porque ainda que ellas furtem huma carta, deem a mão ao dinheiro para fazerem trócos, e levem de mais, ou dem de menos; deve a gente fazer a vi[sta] gorda. Daqui tiraõ-[-]e algumas utilidades; porque ellas (...) em vendo o eu bol[sa], logo lhe fazem muita fe[sta]: *Senhor fulano a[ssente]-[-]e para cá. Como e[stá]? Tem tido fortuna no jogo?* Já hum homem entre ellas póde dictar Leys de Cupido (...).¹⁸⁴

¹⁸¹ *Drama Intitulado A Palestra Diaria, no Jogo do Bilhar, ou As Paixoes dos Theatros*, p. 4.

¹⁸² *Diário de William Beckford em Portugal e Espanha*, pp. 72-73.

¹⁸³ *Idem*, p. 219.

¹⁸⁴ *Drama Intitulado A Palestra Diaria, no Jogo do Bilhar, ou As Paixoes dos Theatros*, p. 4.

No jogo da sedução, os arrufos entre os namorados são frequentes, sobretudo entre os criados, e desempenham uma dupla função na economia da peça: por um lado, ilustram os relacionamentos amorosos das camadas mais baixas da população; por outro, aportam um efeito cômico à peça, o que serve de contraponto à relação mais *séria* dos seus amos, que constitui a ação principal. As desavenças entre os namorados, em regra, duram pouco tempo, seguindo-se-lhes a reconciliação e consequentes promessas de amor eterno, pois, nas palavras de Marotinho e Dorina, os criados do *Novo Entremez Intitulado Os Amantes Arrufados* (s/d), «[q]uem ama cede muito facilmente.»¹⁸⁵

A primeira cena do *Novo, e Gracioso Entremez Intitulado Amor sem Pés nem Cabeça*, de 1789, apresenta-nos Merlim, o criado de Armelindo, que confessa não compreender a relação que o amo mantém com Arminda, pois passam a vida a zangar-se e a fazerem as pazes. Tal situação potencia, na sua opinião, o riso, e justifica o título do folheto:

Senhor meu Amo, juro-lhe que este seu modo de viver fara (*sic*) rir a todos. V. m. com o seu maldito omor (*sic*) he peor (*sic*) que os doidos, eu dezejava que todo o mundo vira o seu modo de tratar para com a sua amada? Agora lhe faz agrados, logo carranca, e tão feia, que para desmamar huma criança, não se precisava mais: se em hum instante estão de fera (*sic*), dali a nada já os vejo com sete pedras na mão; enfim (*sic*) he o seu amor, amor sem pés na cabeça; nunca se sabe quando estão bem, ou mal, e a tal Senhora da moda, foi talhada de encomenda para o seu variavel genio; ás vezes me fazem com isto divertir, mas outras na verdade me aborrecem.¹⁸⁶

E, de seguida, não deixa de sublinhar o seu ódio ao amor que provocou tal situação:

(...) tenho tal odio ao endiabrado amor, que o dezejava ver a barril, e grilhoens, degradado nas Galés.¹⁸⁷

Tomemos ainda por exemplo a relação de Bajojo e de Traquina, os dois criados do *Novo Entremez Intitulado: Os Espozos Desfarçados*, de 1793. Toldado pelo ciúme, Bajojo quer saber o que esteve a criada a fazer para não ter vindo vê-lo. Não acredita que Traquina estivesse a trabalhar e desconfia de que ela tem outro pretendente, julgando-se estúpido por continuar a amá-la:

Mentes, velhaca; ingratona. cuidas que eu sou tão papalvo, que como petas? falando, de amores, sei, que estiveste. com o granjola Marmanjo, feio como hum bode, moço ca do vizinho debaicho (*sic*), na janella do xaugaõ (*sic*). (...) E eu, tão alno, que espicaçado dos zellos, inda te bulco, e te fallo? não sei como não rebento de raiva; considerando, que os excellos, que por ti, tantas vezes tenho obrado, de estar poito ao frio, á chuva, por te ver; qual outro galgo, correndo de equina á equina. e ficar embasbacado, com a tua ingratidão, assim os vejo mal pagos: porém isto, ha de ter fim.¹⁸⁸

¹⁸⁵ *Novo Entremez Intitulado Os Amantes Arrufados*, p. 13.

¹⁸⁶ *Novo, e Gracioso Entremez Intitulado Amor sem Pés nem Cabeça*, p. 3.

¹⁸⁷ *Ibidem*.

¹⁸⁸ *Novo Entremez Intitulado: Os Espozos Desfarçados*, p. 7.

Cansada de todo aquele discurso, a criada não pretende continuar a alimentar as queixas de Bajojo, preferindo retirar-se:

Tomara eu já verlhe (*sic*) o cabo, porque não posso sofrer os teus zelos endiabrados: sempre a dar-me (*sic*), sempre a dar-me (*sic*) remoques, e tantos chafcos, de ciúmes nada, nada: mais, de mim, não faças cazo, vai procurar, quem te ature, que eu, já de ti me deſcarto.¹⁸⁹

Para evitar que ela vá embora, Bajojo tem de explicar-lhe que estava a brincar com ela. Para se vingar, Traquina também vai zombar dele da mesma forma. No final da cena, ambos acabam por fazer as pazes. É Bajojo quem toma a iniciativa:

(...) ora, ſejamos amigos, como antes, leve o diacho paixões.¹⁹⁰

A criada concorda com ele e acrescenta:

Leve muito embora para que amantes sejamos... (...) até nos vermos cazados.¹⁹¹

Antes de abandonarem a cena, os dois compõem um dueto em que se estabelece a paz entre ambos:

Baj. Não ſejas, Traquina,
No amor deſleal.
Traq. Não tens, meu Bajojo,
no amor outra igual.
Amb. Se buſcas careta,
em mim, de chupeta:
a podes achar.
Baj. Deixemos (*sic*) arrufos.
Traq. Os zellos, deixemos.
Amb. Contentes devemos,
cantar, e bailar.¹⁹²

De facto, os ciúmes parecem ser justificados por um forte amor e, na opinião de algumas personagens que animam os documentos que cotejámos, é um sentimento usual, como facilmente depreendemos a partir das palavras de Paſcoal, o criado de Amandio, no *Novo Entremez Intitulado: Os Amantes Desconfiados*, de 1777, a propósito da relação do amo com Filisbina:

Eſtes ſão os verdadeiros amantes deſconfiados; mas o certo he, q não ha amor ſem deſconfiança, nem querer bem ſem ciúme (...).¹⁹³

¹⁸⁹ *Ibidem.*

¹⁹⁰ *Idem*, p. 8.

¹⁹¹ *Ibidem.*

¹⁹² *Ibidem.*

É a mesma ideia que se veicula no *Novo Entremez Intitulado O Velho Louco de Amor, e a Criada Astuciosa*, de 1792:

(...) quanto mais excessivo he o amor, mais proximo está para admittir qualquer desconfiança.¹⁹⁴

Mas nem só os criados agem cegos de ciúmes. Por vezes, ainda que raramente, são também os namorados, personagens centrais da peça, que se deixam levar por esse sentimento. É o que sucede no *Novo Entremez Intitulado Francezia Abatida, ou Os Amantes Jocosos*, de 1782. Confrontado com o facto de o seu casamento ter de ser adiado, dada a teimosia da avó de Claudia em não querer autorizá-la a casar, Facéto acusa-a de amar outro homem, utilizando a oposição da velha em seu proveito. Num discurso marcado pelos intensos ciúmes que só sente quem muito ama e pretende consumir o casamento naquele mesmo dia, Facéto deseja que ela apenas encontre homens que lhe queiram mal:

Ora effa he boa! o que quero?
Que ha de ser mefmo hoje o dia.
Mas eu supponho, cruel,
Que para outro homem te inclinas,
E entãõ, por me comprazer,
Uzas deffa alicantina.
Se tal he, permitta amor...
Mas que digo? naõ; permitta
Venus que quantos amantes
Tiveres, com tyrannia
Os aches fempres; e que sejaõ
Em vez de meigas caricias
Nas palavras, bem affim como
Foguetes de carretilha.¹⁹⁵

Mais à frente, justifica a razão de ser dos seus ciúmes: o grande amor que lhe devota:

Que eu bem fei quanto me estimas.
Mas fe eu naõ te amaffe tanto,
Entãõ naõ desconfiaria¹⁹⁶

E nem os mais velhos escapam ao efeito dos ciúmes. No mesmo folheto, com o intuito de tornar a cena cómica, assistimos, com a chegada de Zanolho, o amante da velha Carcaffa, a uma troca de palavras, porventura mais vulgar entre marido e mulher do que entre um casal de namo-

¹⁹³ *Novo Entremez Intitulado: Os Amantes Desconfiados*, p. 5.

¹⁹⁴ *Novo Entremez Intitulado O Velho Louco de Amor, e a Criada Astuciosa*, p. 1.

¹⁹⁵ *Novo Entremez Intitulado Francezia Abatida, ou Os Amantes Jocosos*, p. 10.

¹⁹⁶ *Ibidem*.

rados. Todas estas arengas devem-se ao facto de o velho reparar na vizinha e a achar interessante. Carcaſſa, que a tudo assiste, não fica satisfeita e os dois discutem:

Zar. Por certo que a tal matrona
Roliça a atenção me usurpa.
Carc. Affim, deſavergonhado,
Do meu ſoffrimento abuza!
Moſtra-ſe nas minhas barbas
Derretido, e com ternura
Para outra? Diga, birbante,
Eſgalgado da fortuna,
Iſto he coiza, que ſe faça
A quem por noivo o procura?
Zar. Cale-ſe lá: olhe que...
Se pela lingua me puxa,
De raiva, e furor accezo,
A ponho aqui meſmo á curta.¹⁹⁷

Também o velho tem motivos para ter ciúmes. E apresenta, de seguida, o que o leva a duvidar da fidelidade de Carcaſſa:

Carc. Pois que tem que dizer?
Fale, fale, não encubra.
Zar. Tem ſim. Cuida que não ſei
O que faz? Já que o pergunta,
Eu lho digo: a Lançarote
Huma, e muitas vezes buſca.
Carc. Ai nome da bente orum!
Nem ſó huma tsſtimulha (*sic*)
Haverá, que diga tal.
Quem lhe encaixou eſſa pulha?
Zar. Não he pulha, não, ſenhora;
Tudo tim tim por tim
Me contaraõ: pois que cuida?¹⁹⁸

Também no *Novo Entremez Intitulado: A Velhice Namorada* (s/d), os ciúmes minam a pobre velha Antiquaria quando verifica que o seu amado Ambrozino é pretendido por Malandrina, que, por sinal, é sua esposa. Sem saber disso, Antiquaria tenta, a todo o custo, afastar a *concorrente*, mas não consegue. Assim, Malandrina vê-se forçada a contar-lhe a verdade, saturada de tantas manifestações de ciúme e juras de amor ao seu marido feitas pela velha senhora. O diálogo intenso das três personagens é bem conseguido. O momento dramático da revelação é, então, suavizado pelo efeito cómico da cena: Ambrozino lamenta o facto de não poder mais aproveitar os pre-

¹⁹⁷ Idem, p. 13.

¹⁹⁸ *Ibidem*.

sentes de Antiquaria; a velha desespera por não conseguir ser mãe, apesar da idade avançada que julga não ter; e o quadro não estaria completo sem os comentários laterais, bastante mordazes, da criada Bisborria:

Mal. Largai-o, confiada, que he meu Marido.

Amb. Lá vai a meada c'os diabos. (*Á parte.*)

Bis. Ai que hoje enforca-se a velha. (*Á parte.*)

Ant. Olhe aquelle Farizeu com cara de testemunha falsa, que sendo casado chupou o meu rico Amor, que nunca foi chupado!

Mal. He Farizeu? Pois assim mesmo gosto delle, ninguem tenha dó de mim.

Amb. Adeos, minha Senhora: acceite a dôr que n'alma levo (mas he de não lhe chupar mais presentes.) (*Á parte.*)

Ant. Morreo á nascença o meu innocente amor. Ai! Que ha de ser desta infeliz Donzella, sem dar successão á casa! (*Chorando.*) O' traidor! Quem te convertera em café, para torrar-te, moer-te, e mandar-te para os Botequins do Inferno! O' morre, pela tua vida, vem, vem matar me (*sic*), ainda que seja de parto. (*Chora.*)

Bisb. Parto, de Burro. Não ha calote mais bem pregado! Ainda queria dar fructo aquella arvore seca! Ah bom vergalho. (*Á parte.*)¹⁹⁹

No entanto, na maior parte dos casos, tudo acaba bem e os arrufos servem apenas para os namorados reforçarem os seus votos de amor. Fazem as pazes e, regra geral, cantam ou dançam no final da cena.

É igualmente comum encontrarmos nos entremezes a conversa entre os dois amados, separados pelo pai da rapariga, que pretende casá-la com outro pretendente. Nesses diálogos sobressai a confirmação do amor de ambos contra tudo e contra todos, bem como a promessa de que tudo será feito para os dois poderem acabar juntos. Variados exemplos poderíamos citar a este propósito. Porém, para não sacrificarmos a este expediente o pouco espaço de que dispomos, apresentaremos apenas o caso do *Novo Entremez Intitulado: Os Espozos Desfarçados* (1793), exemplo modelar de tantos outros que poderíamos chamar à liça. Numa conversa emotiva, Lizarda diz ao amado que a separação exigida pelo seu pai a conduzirá a um desgosto mortal:

Por preceito do meu Pai, devo, Flaminio, deixar-vos, e não he muito, que morra, ver-vos de mim apartado.²⁰⁰

De igual forma, Flaminio prefere acabar com a vida a estar separado para sempre da amada:

Ijfo vos oiço, Lizaura, e inda e[stou vivo? Não ra[go huma navalha de foice e[ste peito de[graçado?²⁰¹

¹⁹⁹ *Novo Entremez Intitulado: A Velhice Namorada*, p. 10.

²⁰⁰ *Novo Entremez Intitulado: Os Espozos Desfarçados*, p. 6.

²⁰¹ *Ibidem*.

Depois da expressão destes desejos, nada mais lhes resta senão reafirmar o seu amor e a vontade de permanecerem juntos para sempre. O discurso de ambos é esclarecedor. Lizarda é a primeira a declarar-se. Atentemos na linguagem hiperbólica utilizada, que é, de resto, apropriada a estas situações:

Deixar-vos? nem por quanto ha; mais fácil, fêrá mover-fê hum penha[co], que deixar de vos querer, por e[spo]zo.²⁰²

A resposta de Flaminio traduz a natural satisfação de quem vê o seu amor correspondido:

Ah! que me inflamo, de prazer, com tal con[st]ancia, quanto mal po[ss]o explicalo (*sic*) parece; minha Lizaura, que, de go[sto] em mim não caibo. não (*sic*) vos aflijais, prote[sto], á fé de Flaminio honrado, que fereis a minha e[spo]za, a pezar de[ss]e magano; antes, que chegue, vírei, em seu lugar desfarçado gozar o bello attractivo do vo[ss]o amor, os agrados, e as repetidas caricias do doce hymeneo nos laços (...) preziti (*sic*), minha Lizaura, na firmeza, em que vos acho, e vereis, que todo vo[ss]o, hei de ser.²⁰³

No *Entremez Novo Intitulado Astrea Triunfadora, ou Modo Novo de Encantar* (s/d) é igualmente a vida que Elmireno coloca nas mãos da amada a prova máxima do seu amor, depois de esta ter duvidado da sua constância:

Ah, meu bem, fenaõ (*sic*) me acreditas por verdadeiras as minhas palavras, aqui tens e[ste] punhal, abre meu peito, e arranca e[ste] coração, que já he teu, lerás nas suas vêas (*sic*) o como e[st]á ferido das fêttas de teu semblante.²⁰⁴

O folheto intitulado *Esparella da Moda. Parte Primeira* (1784) recorre às cartas trocadas entre os apaixonados como forma de expressão dos sentimentos que nutrem um pelo outro. Atentemos para o discurso utilizado na carta de Sergia, sobretudo no que diz respeito ao tom hiperbólico das palavras:

Meu dilecto, (*lendo*) as lugrubes fãudades, que o trefico (*sic*) coração padece em re[sp]eito do seu preelevado amor, faz com que os meus funebres olhos pela gelada corrente mo[st]rem o excé[ss]o das minhas finezas: quem poderá ter acerteza de apertar ao meu bem nos meus extiticos (*sic*) braços.²⁰⁵

Vejam, agora, a resposta de Rorio, na qual declara o seu amor por Sergia. É curioso notar a simplicidade com que a declaração é feita e o pormenor não esquecido de dar todas as orientações – por sinal, bastante descomplicadas – a que a amada deverá obedecer para que o casamento se realize. Não podemos, no entanto, deixar de sublinhar alguma puerilidade do discurso, asso-

²⁰² *Ibidem*.

²⁰³ *Idem*, pp. 6-7.

²⁰⁴ *Entremez Novo Intitulado Astrea Triunfadora, ou Modo Novo de Encantar*, p. 10.

²⁰⁵ *Esparella da Moda. Parte Primeira*, p. 6.

ciada a fórmulas que se tornam ridículas, como poderemos observar no excerto que agora transcrevemos:

Discretíssima Senhora, primeiro que tudo hei de estimar, que passe muito bem, pois dezojo que esteja livre de molestia, estimei muito ter letras suas, e saiba que lhe tenho muito amor: eu sou o Cadete, que V. m. vio o outro dia a cavallo: V. m. perdoará a minha confiança de dar resposta á sua carta, mas eu tenho-lhe muito amor: eu quereirei cazar com V. m., se V. m. quizer cazar comigo: diga V. m. a seus Pais, que a namora hum Cadete, que anda no seu cavallo: se V. m. quizer isto que digo, eu estou prompto, cazaremos, eu não perco a V. m. da lembrança, e com isto não enfado mais a V. m.

De V. m. Venerador, e obrigadíssimo.
*O Cadete que anda a cavallo.*²⁰⁶

Semelhante é o *Novo Entremez do Velho Ciozo, e a Filha Namorada, e o Creado Sagaz*, de 1776. Também aqui se faz uso da correspondência como meio de os amantes combinarem a melhor forma de se encontrarem, ao mesmo tempo que aproveitam para declarar o seu amor. Eis a carta que Iquilante escreve à amada:

Meu amor, meu bem,
Como poderá ser,
Eu com voſco hir ter,
Para mais facilmente
Apagar a ſaudade?
O meu peito arde
Em continua lavareda;
Reposta incontinente
Eſpero logo por ella
Os Ceos vos guarde amor,
Deſte voſſo Orador...²⁰⁷

A resposta da sua adorada não se faz esperar e nela se expressa a solução para que os dois se possam encontrar a fim de matarem as saudades que sentem:

Meu rico amante,
Com goſto li as tuas:
As minhas deſventuras
Me fazem eſtar vacillante;
Eu me farei doente,
E logo incontinente
A eſta caza podes vir;
Procurai o diſfarce,
De Medico vos podeis veſtir.²⁰⁸

²⁰⁶ Idem, p. 7.

²⁰⁷ *Novo Entremez do Velho Ciozo, e a Filha Namorada, e o Creado Sagaz*, p. 12.

²⁰⁸ Idem, p. 13.

O *Novo Entremez Intitulado O Velho Avarento, e o Filho Estragador e a Grande Bulha, e Deſordem, que Tiverão os dous Criados, por Quererem a Cozinheira por Força*, editado em 1789, apresenta igualmente uma carta de amor interessante, na qual Armindo reforça a sua paixão por Florinda, ao mesmo tempo que lhe dá notícias da sua intervenção concertada com o irmão junto do pai desta, no sentido de permitir a união dos dois amantes:

Amada, e querida prenda, já que eu não poſſo hir poſſoalmenta (*sic*), vai o meu coração ſaudoso, acompanhando, eſta carta, na qual vos dou o avizo de que voſſo Irmão eſtá prompto para nos ajudar nos noſſos intentos o mais que com elle paſſei ſeria perciſo (*sic*) fallar-mos (*sic*) para volo (*sic*) eſpelicar (*sic*), e no intanto (*sic*) minha alma metiga (*sic*) o mal da auſencia no voſſo gentil retrato, e ancioſo (*sic*) eſpera o meu coração o aviſo voſſo, para quando póde hir vervos (*sic*), o voſſo fiel Amante. Armindo.²⁰⁹

Por vezes, as cartas enviadas pelos pretendentes de uma bela e jovem rapariga utilizam uma linguagem poética com qualidade apreciável, contrastando assim com o discurso utilizado pelo dramaturgo nas falas das personagens. No *Entremez Intitulado Os Amantes Amarrados ou A Namorada da Moda*, editado em 1784, Anarda recebe uma carta de um pretendente que se destaca pelo estilo usado:

Anarda bella os ſuſpiros
anelas penas amorozas
da minha ardente ſaudade
creio te ſeraõ notorias
ſe por teu amor julgares,
eſte meu amor, ſenhora.
Rogo a Cupido que apreſſe
aquella tão feliz hora,
em que ſepultando Delio
as luzes em outra zona
faça aparecer eſtrellas,
luzindo entre as negras ſombras,
para que eu alcance a dita,
e poſſua a doce gloria,
de gozar os reſplendores,
do Sol que minha alma a dora (*sic*),
cujo merito ſó pode,
ſer das almas, roubadora.²¹⁰

²⁰⁹ *Novo Entremez Intitulado O Velho Avarento, e o Filho Estragador e a Grande Bulha, e Deſordem, que Tiverão os dous Criados, por Quererem a Cozinheira por Força*, p. 8.

²¹⁰ *Entremez Intitulado Os Amantes Amarrados ou A Namorada da Moda*, p. 9.

No *Entremez Novo, Intitulado: A Primeira Parte do Velho Impertinente, e Allucinado, entre Amor Ardiloso, e Disfarçado* (s/d), Armida corresponde-se com o seu amado Bazofio por cartas, contornando, assim, a oposição que seu pai faz a este relacionamento. Para além do interesse que o discurso usado em tais missivas proporciona, é curioso reparar que são os criados de ambos que transportam as cartas:

Toda me entrego *em quanto (sic) Geronte [e] retira.*
Ao [seu] preceito. He forte impertinencia!
Não amar ao meu bem? tenha paciencia:
Não deixo o meu Bazofio; ó [seu] o quero;
Inda hoje, aqui me[smo], vê-lo e[sp]ero.
Pois me diz ne[sta] carta tão amante, *abrindo huma,*
(e fingindo que a lê.

Que para me fallar manda adiante
Seu criado Ca[sa]po, a perguntar-me,
Se [sem] perigo algum pode fallar-me.
Re[sp]ondo, por Cambaio, meu correio,
Que póde vir [sem] fu[sto], e [sem] receio.²¹¹

Esta referência aos escritos amorosos não estaria completa sem nos determos, ainda que brevemente, nas cartas escritas pelos peraltas. É no *Novo Entremez Intitulado Dezenganos para os Homens nam se Fiarem em Mulheres*, do ano de 1787, que tomamos conhecimento delas através de Elvira e Beatriz que as recebem dos seus admiradores, queixosos do desprezo a que são por elas votados:

Bella inconstante
[seu] huma vez abertos os olhos da verdade, eu conhecera o cruel veneno, que o [seu] peito e[sc]ndia, nunca o meu coração [se] renderia voluntario para a e[st]imar, ficando [seu]geito a e[sp]erimentar os viz (sic) enganos com que o trata; mas como o habito, e nome de mulher deixa bem conhecido, qual [seja] a fe, a lialdade (sic), que ellas co[st]uma[õ] guardar, vivo satisfeito dos me[smos] de[sp]rezos, que experimento, nunca mais meus olhos a vera[õ], e queira o de[st]ino, livrar a todos os mortais, de darem credito às [suas] expe[re]çoens. De[se]te

Que desenganado vive do quanto [sua]õ
As mulheres enganosas.²¹²

Minha Senhora
[se] eu adinhara (sic), que todas as [suas] expe[re]çoens era[õ] enganozas, nunca mais eu [se]nteria (sic) a vil recompensa que experimento; mas ditozo eu, que ainda que tarde conheci o [seu] character. Fico vaidozo por [se]rvir de exemplo a todos os homens, que e[ste] cazo [se]uberem, elles olhando para o que eu padeço, nunca [se] fiara[õ] em mulheres ardilozas, falças (sic), e inconstantes, ri[que]-me da memoria, que eu lhe porte[st]o (sic), que a [sua] imagem jamais suba á minha imaginaça[õ]. De[se]te

²¹¹ *Entremez Novo, Intitulado: A Primeira Parte do Velho Impertinente, e Allucinado, entre Amor Ardiloso, e Disfarçado*, p. 4.

²¹² *Novo Entremez Intitulado Dezenganos para os Homens nam se Fiarem em Mulheres*, p. 4.

Que conhecento so Jeus enganos
Fugirá até á morte (*sic*) de a ver.²¹³

À semelhança do que sucede em muitas outras ocasiões, também no que às cartas diz respeito se optou por incluir nesta leitura coletiva das missivas dos amantes a que foi enviada à criada. Apesar de o assunto ser o mesmo dos textos acima transcritos, a forma como é apresentada a carta de Paípalhaõ está ao serviço do cómico:

Indiabrada mulher
todo o homem que em voíffês Je fia, ou eí tá bebado, ou he doido, cahi na foffa de te querer bem sem me vir ao penfamento os dezaforos, que voíffês uzaõ com os mizeraveis, que as eí timaõ, fica-te com a breca, que eu eí timo conhecer-te, perdeí te hum noivo de maço, homem capaz, e permita a fortuna, que encontres outro, que tocando-te a pavana, te encine (*sic*) a Jer verdadeira, e te dê a paga do opio que me pregaí te, nem por iíffo deixarei de me regalar, e lembrar-me sempre que

Quem falla verdade a mulheres
trabalha de balde (*sic*), e perde-lhe o feitio.²¹⁴

É evidente que os dramaturgos, ao recorrerem a este expediente, nada mais fazem que seguir uma tendência bem enraizada no século XVIII no que diz respeito ao discurso epistolar. Como afirma Zulmira Santos, «[o] estudo da epistolografia, na Época Moderna, das cartas impressas à correspondência manuscrita, tem vindo a revelar-se uma fonte de extrema pertinência no quadro da história cultural, na medida em que permite perscrutar redes de relações e sociabilidades que habitualmente organizam o contexto em que os seus autores se inserem.»²¹⁵. As freiras parecem ter sido pioneiras no uso da correspondência amorosa. Como diz Júlio Dantas, «[f]oram elas (...) que ensinaram a mulher portuguesa do século XVIII a sentir, a escrever e a amar.»²¹⁶. Mais à frente, acrescenta, inclusivamente, que «[a] carta de amor do século XVIII nasceu gémea do folheto amoroso de cordel. Ambos, folheto e carta, tiveram a sua *Mère Gigogne* na grade dos mosteiros.»²¹⁷.

As promessas de casamento são, muitas vezes, repetidas até à exaustão em alguns folhetos, acompanhadas, regra geral, de fórmulas ritualizadas em voga no século XVIII. Por exemplo, no *Novo Entremez do Miseravel*, de 1780, D. Gerválio trata do casamento de D. Coní tança, sua irmã, com D. Galba, informando este último de que todos os procedimentos serão observados:

²¹³ *Ibidem*.

²¹⁴ *Idem*, p. 5.

²¹⁵ Zulmira SANTOS, «Cartas de Exílio e Melancolia: de Teodoro de Almeida (1722-1804) a Ribeiro Sanches (1699-1783)», in Vanda ANASTÁCIO (Coord.), *Correspondências – Uso da Carta no Século XVIII: Actas do Congresso Internacional Correspondências no Século XVIII*, Lisboa, Edições Colibri, 2005, p. 121.

²¹⁶ *O Amor em Portugal no Século XVIII*, p. 181.

²¹⁷ *Idem*, p. 182.

E[stá] bem, fiquemos ni[ss]o;
Hoje [se] de[spo]saráo,
E como já recebidos
Com palavras de pre[sen]te
Ficará o aju[st]e fixo,
E depois [se] observará
O que ordena o [sac]ro Rito.²¹⁸

A *cerimónia* da união das mãos entre os amantes constitui a promessa de casamento selada com o consentimento das testemunhas presentes, regra geral, pais e criadagem. A importância deste ato é tal que nunca, nos folhetos estudados, foram quebradas as juras que naquele momento se fizeram, muitas vezes à custa dos grandes enganos a que os pais mais conservadores estavam sujeitos. Assim agem os dois apaixonados Ernesto e Silvia, no *Novo, e Devertido Entremez Intitulado Os Disgostos que Teve huma Secia de Lisboa, por Amor do seu Amante*, de 1789. Depois de terem dado as mãos, nada mais temem:

Ern. Que dirá, cara e[spo]za, o teu impertinente Pai quando me achar contigo (*sic*) de[spo]zado?
Silv. Remedio algum terá para poder dezunir o laço, que em nós o Ceo formou.²¹⁹

O folheto que temos estado a estudar mais demoradamente neste capítulo – *Novo Entremez Intitulado: Os Espozos Desfarçados*, de 1793 – demonstra, mais uma vez, ser modelar, pois aqui os noivos entregam-se literalmente nas mãos uns dos outros e isso é repetido duas vezes pelos dois filhos do velho A[st]olfo, que acredita estar a casá-los com as pessoas que ele próprio tinha escolhido contra a vontade dos noivos. Feliz, o velho quer apressar a *cerimónia* e os filhos, como é óbvio, obedecem-lhe prontamente. Em primeiro lugar, Lizaura e Flaminio expressam os seus votos:

A[st]. Ora, ei[a]qui (*sic*) do que eu go[st]to. não hajaõ mais ceremonias: chegue-[se] hum para o outro, e com go[st]to igual ao meu, apertem as mãos de e[spo]zos.
Amb. Seja e[st]a mão o penhor do no[ss]o amor extremo.
Flam. Já agora e[st]amos cazados.²²⁰

De seguida, é a vez de Vicencio:

A[st]. Pois entãõ, não dilatemos e[st]e prazer; vo[ss]o e[spo]zo aqui tendes em meu filho. Que com mui grande alvoro[ço] (*sic*) vos de[se]jeja po[ss]uir.
Vic. Bem, no meu [sê]mblante o mo[is]tro e na mão, que vos ofereço. vos dou o coração todo.
Ar[.]. Nella, vejo q[ue] recebo, de tanta fortuna o logro.

²¹⁸ *Novo Entremez do Miseravel*, p. 7.

²¹⁹ *Novo, e Devertido Entremez Intitulado Os Disgostos que Teve huma Secia de Lisboa, por Amor do seu Amante*, p. 14.

²²⁰ *Novo Entremez Intitulado: Os Espozos Desfarçados*, p. 13.

A]t. E vivaõ os de]pozados.²²¹

Enganado, mas feliz, o velho julga ter cumprido a sua missão.

Contrariamente, no *Novo, e Gracioso Entremez Intitulado Conselhos a's Raparigas para Conservarem os Amantes, e Virem a Ser seus Maridos* (s/d), a sinceridade dos sentimentos leva Leandro e Brazia a dar as mãos e assim selar uma união que perdurará até à morte:

Leand. Amadi]ssima Brazia, e]ta mão, que firme te offereço, firma hum inde]soluvel laço que]ó a morte póde de]atar, elle faz feliz a minha vida, elle fórma toda a minha doce con]olação.

Braz. Com a minha alma, a minha mão lhe offereço: agora he que verdadeiramente po]sso dizer que]ou do mundo a mais feliz, e a mais affortunada.²²²

Também os criados, como de costume, imitam os comportamentos dos amos, pelo que Mengoto e Corriola acabam por dar as mãos. No entanto, a forma como se exprimem é significativamente diferente, apesar de o propósito ser o mesmo. Talvez mereça a pena apresentar aqui, em confronto, esse momento:

Meng. Agora nós,]enhora Noiva; quer casar comigo; ou não?

Corriol. I]ço não]e pergunta, morro, e e]talo por ti; e]e contigo (*sic*) não ca]ava, certamente morria.

Meng. Venha e]sa mão.

Corriol. Ella aqui, meu querido Noivo.

Meng. Oh que prenda tão mimo]a.

Corriol. Oh que]ublime ventura.

Os 2. Só deixaremos amor

Quando algum de nós for

Na tumba para a]epultura. *dão as mãos.*²²³

A linguagem muito mais prosaica, fazendo adivinhar alguma rudeza nos gestos das personagens, confere a este episódio uma ligeireza e consequente comicidade que o anterior não contém. Esta é, pois, a regra geral verificada nos folhetos setecentistas, como a *Gracioza, e Divertida Farça ou O Novo Entremez Intitulado A Defeza das Madamas a favor das]uas Modas, em que Deixaõ Convencida a Paraltisse dos Homens*, de 1792, que, como a peça que acabámos de considerar, revela claramente a intenção de Marrafinha e de Peteiro, os criados que, depois de assistirem à união dos amos, desejam fazer o mesmo, para darem cumprimento à máxima que Taralhão enuncia, a fim de justificar o seu casamento com a criada junto do velho amo desta, no *Novo Entremez Intitulado: O Peralta Vaidozo, e o Velho Prezumido* (1779):

²²¹ Idem, p. 14.

²²² *Novo, e Gracioso Entremez Intitulado Conselhos a's Raparigas para Conservarem os Amantes, e Virem a Ser seus Maridos*, p. 12.

²²³ Idem, p. 13.

V. m. não sabe aquelle ditado, que quando o amo caza com a ama, caza o creado com a creada?²²⁴

No entanto, a *cerimónia* que os dois protagonizam reveste-se de uma característica peculiar: os noivos entregam-se voluntariamente ao matrimónio, pois têm de seguir os passos dos amos, conscientes de que perderão a liberdade, o que parece não coartar a vontade que sentem na consumação daquela união:

Mar. Com isto toca a cazar, eu não devo ficar sem marido, creio que Peteiro não lhe desagradará esta terna Marrafinha.

Pet. Vá feito: certefico-te (*sic*) que o meu nome era de tratar isto de bagatella: porém se meus Amos cahem na peta he concelho (*sic*) que os imite para bem servir. Aqui tens a minha mão.

Mar. Esta he tambem a minha.

Ambos. Foi-se a liberdade embora

Andaremos de continuo

Feitos beitas n'uma nora.²²⁵

A vontade de casar com a pessoa amada leva os filhos a enganar, sem hesitação, os pais, que querem para eles um destino diverso, como já vimos. Porém, esse engano não dura sempre e os folhetos que analisámos não terminam sem que toda a verdade seja revelada. É, pois, o que acontece no entremez que estamos a analisar com maior detalhe nesta parte. Quando Afolfo descobre que tanto Lizaura como Vicencio o ludibriaram e, por isso, lhe pedem perdão, a sua reação é a esperada. Não aguentando a emoção, acaba por desmaiar:

Ai de mim! não sei q into! faltando-me o lume dos olhos! que[m] me acode? ai! que de[maio] de todo! inólentes! como affim? agora, agora estou morto.²²⁶

Quando desperta, nada mais lhe resta senão aceitar o que já está feito, pois não pode desfazer as promessas de amor que tinha presenciado anteriormente. A peça termina com uma espécie de moralidade que acaba por justificar o título da composição:

Occultos affectos,
nos firmes amantes,
bem mostram constantes,
de amor o prazer.²²⁷

²²⁴ *Novo Entremez Intitulado: O Peralta Vaidozo, e o Velho Presumido*, p. 16.

²²⁵ *Graciosa, e Divertida Farça ou O Novo Entremez Intitulado A Defeza das Madamas a favor das Juas Modas, em que Deixaõ Convencida a Paraltisse dos Homens*, p. 13.

²²⁶ *Idem*, p. 15.

²²⁷ *Ibidem*.

Sabemos que, no século XVIII, quando as filhas se unem aos pretendentes sem a devida autorização dos pais, a reação normal destes seria deserdá-las e perseguir o homem que, na sua perspectiva, enganara a donzela. Porém, muitas vezes, estas atitudes extremas não chegavam a ser postas em prática, pois os noivos viam-se na contingência de pedir perdão, nem sempre sincero, é certo, aos progenitores, acabando o casamento por se concretizar sem oposições, como veremos mais à frente.

No *Novo Entremez Intitulado O Estudante Bazofio, e Desgraçado* (1787), é o pretendente da jovem Delia que, para além de enganar o pai desta quanto às suas origens aristocráticas, tenta fazer o mesmo com ela, contrariando, assim, o que constitui a regra nos demais folhetos: o pretendente une-se à amada para enganar o pai dela. Pensando ter conseguido os seus intentos, o jovem namorado manifesta o seu contentamento junto do criado:

Manoel que me dizes? Não fôu eu o homem mais feliz que ha? Vês de quanto ferve hum génio espirituoso, e desembaraçado? E senão dize-me, se eu fôsse daqueles, que se contentão (*sic*) com a sua forte, e dotado de génio sincero, estava em Coimbra aprendendo sómente para aspirar quando muito, a hir advogar aos auditorios da minha terra; ou ser medico, para desses pequenos ganhos passar sempre a vida em indigência; e assim ves-me quasi nos termos de eu fazer huma brilhante fortuna. Este Letrado he riquíssimo; capacitei-o de que eu era Mógado, e elle mesmo, sem ainda eu lhe falar nisso, o seu intento he de cazar me com a filha. Dize agora que não he bom ser bazofia?²²⁸

A atitude do jovem rapaz é motivada pelo desejo do dote, pois sabe que o pai de Delia é bastante rico. Assim, é assumindo o papel de filho de um nobre morgado do Alentejo que tenta enganar o futuro sogro:

Todo o empenho de meu Pai he casar-me. Os melhores casamentos da Provincia se me tem offerecido, e ha pouco se me offereceo hum de huma Senhora herdeira de huma casa avultadíssima; porém eu não faço gofio de casar na Provincia do Alentejo; e a minha inclinação toda he casar nesta terra, porque tenho gofado muito della, e as minhas rendas são tão bem estabelecidas, que em qualquer parte as posso comer.²²⁹

No entanto, o estudante não consegue os seus intentos e será o seu pai, que o vem procurar, a desfazer todo o engano. O final da peça revela o desespero do que foi descoberto, a raiva de quem foi enganado e as ameaças de quem descobriu tudo:

Ejt. V. m. vem enganado.

Pa/c. O' maroto assim tratas a teu Pai! Se não fôsse estar em casa do Senhor Doutor, com este pão te havia de lancar! De/conhece a seu Pai.

Man. Meu ditô (*sic*) meu feito. Ahi está descoberta ameada (*sic*). Criado Senhor Mógado?

Ejt. Eu não nego que v. m. he meu Pai; mas eu agora estou para casar com a filha do Senhor Doutor.

²²⁸ *Novo Entremez Intitulado O Estudante Bazofio, e Desgraçado*, p. 11.

²²⁹ *Idem*, p. 12.

A]t. Ca]ar com minha filha]ô maganão, patarata, bazofia; vindo enganar-me, dizendo que era Mórgado,]endo filho de hum e]talajadeiro, hum pobertão! (*sic*)

E]t. Mas eu po]ço vir a]er De]embargador, ter ba]tantes riquezas, e vir ainda a]er Mórgado.

A]t. Ainda tem bazofias na minha pre]en]a? Ponha-]e já por e]sa porta fora, e o que]eu Pai lhe não fez lhe fa]o eu agora a vo]sê (*sic*), a]eu Pai, e ao]eu mo]o.²³⁰

No *Novo Entremez Intitulado A Escola de Amor*, de 1783, o dramaturgo opta pela magia para castigar um tio que quer obrigar as sobrinhas a casar contra a sua vontade. É uma delas, Jacinta, quem pede ao amante para as libertar do pesado jugo a que parecem destinadas:

Ah, o mais que dizer tenho, he que]e acazo]ois amantes, maquineis algum enredo para alcan]armos a dita de todas as horas ver-nos (...).²³¹

Florindo responde-lhe afirmativamente:

Pois a mim vai-me ocorrendo: Jacinta, quero dizer-te quanto idéa (*sic*) o meu disvello, para]empre vir falar-te, ainda diante do velho. Eu]ou Magico affamado, Magico por divertimento; i]to he, da Magia branca.²³²

Resumidamente, a magia irá transformar os pretendentes das duas raparigas, bem como o próprio velho e alguns dos seus discípulos, em estátuas, em crianças que querem aprender e, inclusivamente, no próprio Cupido. Todas estas transfigurações irão baralhar o velho, mas evitarão que persista no propósito de casar as sobrinhas com um noivo por ele escolhido.

Menos irreal parece ser o estratagema utilizado pelos amantes no *Novo Entremez Intitulado Francezia Abatida, ou Os Amantes Jocosos* (1782). Com o propósito de enganar a avó das namoradas, Facéto e Lurpio fazem passar-se por criadas para poderem estar mais perto delas:

(...) fazerem-]e Maricas:
Fingirem-]e duas m]ças
De]ervir, mui]izudinhas,
Que vem para accommodar-]e²³³

Este travestimento era, de facto, um recurso utilizado pelos amantes sempre que todos os outros tivessem falhado. É o que sucede também no *Novo Entremez Intitulado: A Velha Prezumida, e o Creado Industrio*, editado em 1777. Neste texto, Florindo e o seu criado Silveira, respetivamente amantes de Jozina e Andreza, conseguem enganar a velha avó da primeira, disfarçando-se de mulheres. São os próprios intervenientes que justificam tal atitude radical. Aten-

²³⁰ Idem, p. 16.

²³¹ *Novo Entremez Intitulado A Escola de Amor*, p. 3.

²³² Idem, p. 4.

²³³ *Novo Entremez Intitulado Francezia Abatida, ou Os Amantes Jocosos*, p. 7.

temos nos pormenores com que o criado instrui o seu amo, que indiciam um conhecimento aprofundado da *arte* do ludíbrico:

Silv. V. m. não sabe, que quem serve o amor, se transforma às vezes, té em formiga! Finja-se bem, e não deite o negocio a perder: ha de falar assim: *Eu sou parenta da sua moça, e venho-a vizitar.* (*muda a voz.*) Tomou sentido?

Fl. A tudo me sujeito, para alcançar a doce posse de hua tão adorável prenda.

Silv. Depois de eu estar introduzido na caza, eu fallarei á sua amada, ou á criadinha; e V. m. finja-se minha parenta, q vem da terra, e que como não tem ainda comodo, que espera q a Senhora dona da caza a recolha com sua prima em quanto se não accommoda: porém todas estas palavras haõ de ser em voz mulheril.

Fl. Sim, meu Silveira. Ah desgraçados amantes, a quanto pelo vosso amor vos sujeitais!²³⁴

Mais adiante, o criado justifica a sua argúcia:

Não temas, q o grãde desejo de me ver na presença de quem tanto adoro, me enfina, e dá norma para o fingimento.²³⁵

No *Entremez Intitulado A Celestina Industrioza* (s/d), Celestina, a criada, decidida a ajudar Livia a livrar-se do noivo que o tio lhe arranjou, combina com Repolho, seu namorado, uma estratégia: ele vestir-se-á de mulher viúva, dizendo que é a esposa prometida do rude lavrador que agora pretende desposar a ama. Atentemos no discurso bem engendrado de Repolho dirigido ao velho Sempronio, que irá desmanchar o noivado de Palpalhão e Livia:

Porém vamos ao que importa.
Eu senhor fui despozada;
Tive filhos como milho,
E bem perfeitas crianças;
Todos morreraõ de fome
Porque fui mui desalmada:
Meu marido, coitadinho!
Era mui boa alimaria,
Não se dava bem comigo:
Pois eu mui bem o tratava:
Davalhe (*sic*) sempre o almoço
O seu prato de sellada (*sic*),
E como tinha fastio
Ao jantar muita moſtarda....
Merenda nunca a provou,
E á ceia, nada, nada:
Com que morreo: oh deſdita!
De ter muito cheia a pança.

²³⁴ *Novo Entremez Intitulado: A Velha Presumida, e o Creado Industrioza*, p. 7.

²³⁵ *Idem*, p. 8.

(...)
E quiz a minha deſdita,
Que me apareceo.... oh diſgraça!
Hum tal noivo; bello moço!
Olhe tinha muita graça,
Voffa mercê bem o conhece
Senhor Sempronio Caraça.
(...)
Pois ſaberá.... ai que morro!
Que hum tal Paſpalhaõ Burjaca
Me prometteo cazamento.
E como agora me falta
Venho a ſeus pés implorar
Que deffenda a minha cauza.
Affirmo-lhe ſenhor meu,
Que ſe eu aqui o apanhara,
Com unhas, com mãos, e dentes,
E ainda meſmo ás facadas
Me vingara do maroto
Que offendeo a minha fama.²³⁶

Na verdade, podemos concluir que, quando se trata de lutar pelo amor – e por uma vida pausada pela felicidade – qualquer estratégia parece válido, inclusivamente o travestimento das personagens masculinas. Para além de motivar o riso, este expediente, associado a um convincente discurso emocionado por parte das falsas mulheres, serve nas perfeição os objetivos dos namorados que não querem sofrer as dores de uma separação imposta por terceiros.

2.2.1.2. O casamento

Trata-se do tema mais aprofundado no conjunto dos entremezes que possuímos. De acordo com uma personagem dos folhetos de cordel que cotejámos, deveria resumir-se ao seguinte:

(...) iſto de cazamentos devem ter trez coizas, a primeira, he a boa eſcolha, a ſegunda, ſer falado, a terceira, logo feito.²³⁷

O casamento trabalhado nos folhetos de cordel é o típico das sociedades europeias da época, isto é, o casamento exogâmico, em que os noivos pertencem a diferentes grupos familiares, não exibindo qualquer grau de parentesco entre si. Apesar de ser este o modelo de matrimónio usual, alguns folhetos abordam o casamento realizado no seio do mesmo grupo – a endogamia. Por

²³⁶ *Entremez Intitulado A Celestina Industrioza*, pp. 7-8.

²³⁷ *Novo, e Devertido Entremez Intitulado O Contentamento dos Pretos, por Terem a sua Alforria*, p. 10.

exemplo, no *Novo Entremez Intitulado, O Cazamento Gostozo*, de 1777, Lizardo, o pai de Lucinda, pretende casá-la com o seu sobrinho e esta parece apreciar a ideia:

Luc. Aonde foi o Primo meu, Paizinho.

Liz. Fallai mais de vagar (*sic*), mais demancinho (*sic*)

E[stá] dormindo a ce[st]ta (*sic*), e logo vem

Unir aquelle laço que o Ceo tem

A hum, e outro hoje de[st]tinado.

Luc. Pois já o feliz dia e[st]á chegando

Em que heide (*sic*) ao Primo dar a mão de e[st]poza?

Liz. Sim minha rica filha, venturoza

Chamar-te pódes.²³⁸

Os folhetos analisados preferem tratar com mais acuidade a fase prévia ao enlace matrimonial, uma vez que potencia o jogo amoroso que se consubstancia em intrigas bastante interessantes e variadas. A tensão provocada por discussões acerca da liberdade de escolha do parceiro é, por exemplo, um aspeto bastante trabalhado e certamente do agrado do público. Conscientes desta realidade, os dramaturgos apostavam em intrigas genericamente semelhantes, o que faz com que os textos aparentem alguma monotonia temática que tentamos desmistificar com a presente dissertação.

Pelo contrário, da vida marital estavam ausentes as paixões incontroláveis, a vida no fio da navalha, a alegria da descoberta do outro. Deste modo, o número de folhetos que se detêm nesta fase da vida do casal é significativamente menor se comparado à quantidade de peças que optam por apresentar as personagens principais ainda solteiras e desejosas de casar. Assim, quando se realiza, o casamento constitui a felicidade suprema. É Salafario quem o diz quando, finalmente, dá a sua mão a Ladina, no *Novo, e Devertido Entremez Intitulado O Cazamento de huma Velha com hum Paralta, e a Má Vida que elle lhe Deu* (s/d):

Rapariga, aqui tens e[st]ta mão, da-me a tua, aperta bem, que ni[st]to con[fi]ste o verdadeiro amor.²³⁹

No *Novo Entremez Intitulado A Dama Presumida por Querer Sempre Andar a' Moda*, editado em 1794, Laberco e Pa[st]coalina sabem perfeitamente que o casamento lhes trará uma felicidade duradoura:

Sempre cantando, e bailando e[st]taremos até morrer.²⁴⁰

²³⁸ *Novo Entremez Intitulado, O Cazamento Gostozo*, p. 11.

²³⁹ *Novo, e Devertido Entremez Intitulado O Cazamento de huma Velha com hum Paralta, e a Má Vida que elle lhe Deu*, p. 15.

²⁴⁰ *Novo Entremez Intitulado A Dama Presumida por Querer Sempre Andar a' Moda*, p. 9.

No *Novo Entremez, Intitulado Os Amantes Engraçados por Novo Jogo de Amor*, de 1787, Mirandolina já experimenta a felicidade desse estado:

E[ste he o dia mais feliz que eu po[ss]o alcançar, [sou a mais venturoza do mundo, o meu amante he o mais leal, he o vivo exemplo de amor (...), ah [se todos os namorados encontra]sem e[sta ventura, quanto não [seria]o dito[so], quanto (sic) [sena]o (sic) chamaria]o felizes.²⁴¹

Ao mesmo tempo, só o casamento pode trazer o tão desejado sossego a um homem, como vemos no final do citado *Novo Entremez Intitulado, O Casamento Gostoso*, de 1777:

Agora viverei já de[ca]çado (sic)
Pois tenho por alivio o [ser cazado].²⁴²

A opção pela referência constante ao casamento decorre do elevado interesse que o homem de Setecentos nutria por todas as questões relacionadas com o enlace matrimonial. De facto, os utentes do teatro de cordel deixavam-se cativar por temáticas similares à sua vivência social e o casamento era uma das mais profícuas. Seria, por isso, o casamento – e tudo o que ele representa – aproveitado para fazer passar críticas, por vezes severas, aos vícios da sociedade de então. Neste âmbito, particular importância parecem ter as situações que implicam algum sofrimento por parte dos noivos que, contra a sua vontade, tinham de se sujeitar aos desígnios de pais e tutores na escolha do consorte, apesar de considerarem que «[o] e[stado he ellei]ção arbitraria: [sobre elle ninguem mais do que o Ceo tem poder]»²⁴³, pelo que «o Matrimonio / não deve [ser violentado, / nem podemos [ser padrinhos, / sem con]sentimento de ambos.»²⁴⁴. Como adianta José Mattoso,

sempre existiu uma tensão entre o papel atribuído aos parentes na escolha do parceiro sexual ou conjugal e a autonomia dos sujeitos directos de tal relação. Lembremos apenas que esta tensão é tema eterno da literatura e da arte, constantemente proferido pelo seu valor emocional e dramático nas representações a que se atribui valor exemplar.²⁴⁵

Consequência natural do amor, o casamento nem sempre era encarado de forma positiva. Casar era com frequência sinónimo de sacrifício e o amor que deveria estar na sua origem era tudo menos apazível. A exaltação do prazer pelo prazer não se coadunava com um tipo de amor que deveria ser digno de respeito. A modéstia deixa de ser uma qualidade e é substituída pela ausência de pudor, o que torna o amor obsceno. Cortesã e esposa deixam, aos olhos dos homens,

²⁴¹ *Novo Entremez, Intitulado Os Amantes Engraçados por Novo Jogo de Amor*, p. 13.

²⁴² *Novo Entremez Intitulado, O Casamento Gostoso*, p. 14.

²⁴³ *Novo Entremez Intitulado O Velho Presumido, e Enganado, e por fim Chorando, e Vendo*, p. 11.

²⁴⁴ *Novo Entremez Intitulado O Çapateiro Surdo*, p. 15.

²⁴⁵ «A mulher e a família», in *A Mulher na Sociedade Portuguesa – Visão Histórica e Perspectivas Actuais*, p. 41.

de se distinguir, o que acarretava muitos problemas que iriam colocar em causa a estabilidade do tecido social. Como afirma Carmen Martín Gaité, «los sabores del amor conyugal no cabía soñarlos como algo vivo y picante, sino ‘templado’.»²⁴⁶. E, mais adiante, acrescenta que «eran pocas las mujeres que (...) se resignaban ya a aceptar para siempre, sin aspirar a probar otra cosa, ese sabor templado de la estima sin idolatría.»²⁴⁷. A maior parte das discussões que teremos oportunidade de analisar nos capítulos seguintes radicam nesta necessidade da mulher de experimentar novas sensações mesmo que para isso tivesse necessidade de recorrer a outras companhias para além da que o marido lhe concedia.

De facto, não há lugar nos entremezes para os casamentos venturosos. A felicidade no casamento não tinha os ingredientes que cativavam o público do teatro de cordel: conflitos, enganos, brigas, reconciliações e festa, muita festa, como forma de comemorar a vitória do amor sobre tudo – traços que, de facto, estão presentes em quase todos²⁴⁸ os textos que cotejámos e que espelham fielmente a realidade do Portugal setecentista. Eram precisamente estes ingredientes que ditavam o sucesso dos entremezes junto do público nacional. Os gostos da época não dispensavam as mais inusitadas mentiras de amor, as rocambolescas tentativas de sedução e, principalmente, um ambiente fervilhante de paixões amorosas que percorre a quase totalidade dos folhetos de cordel estudados. Quanto mais durasse esta espécie de jogo de forças entre pais e filhos, aguçado, quase sempre, por interesses materiais, mais cativado era o espectador, completamente rendido às paixões, muitas vezes proibidas, que alimentavam a ação dramática e a precipitavam para um desfecho que, regra geral, era bastante previsível.

Fundamentalmente, o que se passava na realidade era em tudo semelhante: a sociedade portuguesa do período em estudo era bastante controlada. Assim, não causará espanto a existência de uma espécie de *lei doméstica* que pretendia condicionar os comportamentos no seio familiar. A este propósito, António Manuel Hespanha refere que esta *lei*

enfocava e enviesava no sentido do mundo da casa muitos dos anteriores deveres, transformando o preceito geral do amor numa série de deveres de amores domésticos; o preceito da obediência a quem fosse devida nos deveres de piedade para com os maiores da casa e numa série de obediências

²⁴⁶ Carmen MARTÍN GAITE, *Usos Amorosos del Dieciocho en España*, Barcelona, Editorial Lumen, 1981, p. 175.

²⁴⁷ *Ibidem*.

²⁴⁸ Exceção deverá ser feita ao *Novo, e Devertido Entremez Intitulado O Contentamento dos Pretos, por Terem a sua Alforria* (1787). Aqui, as relações amorosas são tratadas com serenidade e obediência. Tanto os pais como os filhos respeitam a vontade uns dos outros, pelo que tudo o que envolve este processo é totalmente pacífico. Deste modo, o dramaturgo teve necessidade de criar um outro enredo mais estimulante, como os amores dos escravos negros, que dependiam da alforria dos seus amos para frutificarem. Da importância deste facto resulta o título do folheto.

domésticas que obrigavam cônjuges, filhos, afilhados, parentes, criados, escravos e apaniguados (...).²⁴⁹

A consulta de obras²⁵⁰ contemporâneas dos entremezes que nos propomos analisar permite-nos conhecer a realidade que depois era recriada nos palcos de teatro. Trata-se de um conjunto de conselhos – designados como *instruções* – que levariam àquilo a que Maria José Moutinho Santos designou como «o êxito do matrimónio e a felicidade da família.»²⁵¹. Assim, são dados conselhos aos noivos para terem consciência da condição de casados, chamando-se a atenção para as consequentes responsabilidades e para a melhor forma de escolher a mulher ideal. Era evidente que as noivas também teriam de ser bem aconselhadas. Mas, para elas, não se falava em responsabilidades, mas em obrigações e, sobretudo, sacrifícios. Para além disso, enumerava-se uma série de qualidades morais que deviam cultivar para poderem agradar ao futuro esposo²⁵². E, como seria de esperar, as peças de teatro setecentistas não deixam de conferir ao casamento uma grande importância, de tal forma que Pedro António Pereira, autor do *Novo Entremez da Doutora Brites Marta*, de 1783, fez questão de iniciar a segunda cena da peça com uma chamada de atenção a este respeito:

Hum cazo de tanto pezo
Como he o do Matrimonio,
Deve ser bem ponderado,
Segundo o affirma Ariosto²⁵³:
 Consortium cogitationes,
 Semper fidem, & bonum
 Verum te nemo iuditium.
 *Quetuarum, quetuarum.*²⁵⁴

²⁴⁹ António Manuel Hespanha, «A monarquia: a legislação e os agentes», in *História da Vida Privada em Portugal*, p. 12.

²⁵⁰ Cf. as obras publicadas no século XVIII, pertencentes à coleção da Biblioteca Pública Municipal do Porto, e que foram dadas a conhecer por Maria José Moutinho Santos, na tese *O Folheto de Cordel: Mulher, Família e Sociedade no Portugal do Séc. XVIII (1750-1800)*, pp. 35-36.

²⁵¹ Idem, p. 28.

²⁵² Não resistimos a transcrever os conselhos dados às noivas, exarados na obra «Instruções que da hum Pay a sua Filha que está para Casar», por nos parecerem bastante elucidativos da realidade que vamos encontrar quando analisarmos os entremezes da nossa coleção:

[A] mulher boa e diligente he coroa de seu marido, e na sua mão prosperão todas as couzas (...). Por isto para que sejas prudente dever informarte (*sic*) bem das tuas obrigações, e disporte (*sic*) a cumprir com ellas em serviço de Deos, e agrado de teu marido. («Instruções que da hum Pay a sua Filha que está para Casar», Lisboa, 1773, manuscrito, f.3, ANTT/RMC, *Obras enviadas à Mesa...* 1327, p. 11).

Notemos que estes preceitos ainda eram observados há bem pouco tempo no nosso país, como forma de manter imperturbável a instituição familiar.

²⁵³ O autor da peça socorreu-se deste argumento de autoridade para reforçar a ideia de que o casamento é um assunto sério. O pensamento em latim parece pertencer a Ludovico Ariosto (1474-1533), escritor italiano detentor de uma vasta obra literária. Infelizmente, não conseguimos identificar a obra de onde foi retirado.

²⁵⁴ *Novo Entremez da Doutora Brites Marta*, p. 10.

Igualmente importantes são os conselhos dados aos pais para que acompanhem a vida dos filhos por forma a evitar que eles *se percam*. E curioso será notar que quase todos os entremezes que conhecemos impõem (ou, pelo menos, tentam impor) estes preceitos aos noivos. Assim, «[p]ara os Pais ensinarem bem os seus filhos, devem admitillos ás cousas uteis, e convenientes (...) que as inclinaçoens dos filhos se conhecem pelos seus estudos, applicaçoes, e cuidados»²⁵⁵. E acrescenta-se: «Não convêm (*sic*) aos Pais dar liberdade a seus filhos, na sua mocidade (...) devem ter muito cuidado (...) para que não sejam nescios, e viciosos»²⁵⁶. Na verdade, Pancrácio, pai de Silvia, no *Novo, e Devertido Entremez Intitulado Os Disgostos que Teve huma Secia de Lisboa, por Amor do seu Amante* (1789), não pretende dar-lhe liberdade de escolha quanto ao seu futuro, apesar de, no final da peça, confessar que esteve errado, acabando por respeitar a vontade da filha. Atentemos na diferença do seu discurso no início da segunda cena e no final da peça:

Naõ quero doutorices, os cazamentos dos filhos devem ser á e[sc]olha de seus Pais, pois ao contrario jaõ sacrificios penozos, que depois jenaõ (*sic*) podem remediar, todo o Pai al[em]pira ao e[st]abelecimento de seus filhos, e naõ he crível, que os sacrafiquem (*sic*), e[sc]ondendo-lhe e[st]ados perneciozos (*sic*) a elles me[st]mos, e por fim, eu sou quem governo (*sic*), e vo[st]ra mercê he muito atrevida em namorar ás minhas e[sc]ondidas, chegando sem re[sp]eito á se[em]parar-lhe (*sic*) cartas de amores; quando tal confidero, naõ sei como a naõ mato.²⁵⁷

E[st]aõ perdoados, naõ te cremino (*sic*) filha; a culpa de[st]e acazo he toda minha, eu quiz obrigar-te a de[sp]rezar hum e[sp]ozo, que pelo Ceo te hera dado, eu queria violentar-te o e[st]ado diver[so] do que tu bu[sc]avavas, e agora vejo vibrar a maõ poderosa e[st]e castigo contra mim, eu abro os olhos, conheço a minha cegueira, perdo-o-lhe (*sic*) a dezobediencia, e prometo em santa paz viver com vo[st]co, e de[st]a forte ferei contente, e ditozo.²⁵⁸

A arrogância do primeiro excerto contrasta com o discurso abnegado do derradeiro. A mudança de opinião quanto ao casamento é igualmente flagrante, o que parece mostrar que compensa desobedecer aos pais nesta matéria. Por isso, muitos eram os filhos que, transgredindo os preceitos dos progenitores, casavam em segredo com a pessoa amada como consequência dos novos tempos que se viviam então. Neste sentido, o amor associado ao matrimónio era de tal forma poderoso que destronava outros interesses. Esta ideia de amor era a responsável pela seleção dos pretendentes quando se tratava de encontrar um parceiro para a vida. Convém, no entanto, clarificar aqui que a noção de amor, tal como vimos atrás, não seria exatamente a mesma que vigora hoje em dia. Como comprovam os textos que cotejámos, esse amor não podia estar disso-

²⁵⁵ *Regimento dos Casados e importante para a paz entre eles...*, Lisboa, na Officina de Francisco Sabino dos Santos, 1773, pp. 3-4.

²⁵⁶ Idem, p. 7.

²⁵⁷ *Novo, e Devertido Entremez Intitulado Os Disgostos que Teve huma Secia de Lisboa, por Amor do seu Amante*, p. 5.

²⁵⁸ Idem, p. 16.

ciado de conceitos como a beleza, o aspeto e mesmo as boas maneiras dos indivíduos. Esta ideia surge ainda expressa no *Novo Entremez Intitulado O Indiscreto, ou O Jactancioso*, de 1784, quando Policena confessa a Fabiana, sua criada, a escolha que fez relativamente aos dois pretendentes. Assim, as virtudes de Hypolito não conseguem competir com a beleza de Felizardo que a enfeitiçou:

Convenha, Fabiana, que Hypolito he virtuoso, conheço a constancia do seu amor: he prudente, discreto, honrado, e sincero; devo estimallo (*sic*); porém, Felizardo, soube agradar-me. Eu vejo claramente pelos transportes do meu combatido coração, que o amor nunca he o premio da virtude. Pela belleza he que se cativa huma mulher, e por huma, que se deixa cativar pelo entendimento, ha mil, que se deixa enganar pelos olhos.²⁵⁹

De facto, o casamento por amor está maioritariamente presente nos folhetos de cordel, o que sucede, por exemplo, no *Novo, e Divertido Entremez Intitulado Os Tres Casamentos Gostozos*, de 1792. Ao saber que o pai era contra a sua união com Cleonte, Izabel confessa à criada Nerina que casou em segredo com o amado:

Ner. Eis-ahi hum Pai, que merecia que a filha se caza[se por si me]mo.

Iz. Tu farias isso?

Ner. Eu já então me teria cazado dez vezes.

Iz. Pois foi o que eu fiz: sou esposa de Cleonte e este casamento se fez os dias passados em caça de minha tia, onde Cleonte hia todos os dias (...).²⁶⁰

No final deste folheto, ficamos a saber que não foi apenas Izabel quem casou em segredo. Também seu irmão Valerio fez o mesmo. O pai, que tinha previsto outro futuro para os dois filhos, acaba por perdoar ambos, uma vez que ele próprio tinha casado em segredo. Apesar do exagero dos enganos, a peça espelha aquilo que, na realidade, acontecia no período que aqui mais nos interessa: casamentos impostos pelos pais que se opõem às tentativas de contrariar esta situação na procura de um verdadeiro amor.

De forma bastante semelhante, a *Piquena Pessa Intitulada O Creado Astuto ou Mineiro Fingido* (s/d) mostra que, contra a vontade de Ambrozio e sem que este suspeitasse de algo, Clementina, a sua filha, casa secretamente com Valerio. Tudo é revelado no final da peça, quando o agora genro do avarento velho pretende mostrar-lhe o seu erro:

Amb. Voume (*sic*) queixar á justiça.

Val. He tarde tenha paciencia
pois ja estamos cazados,
e adevirta (*sic*) que estas petas
jaõ muitas vezes castigos

²⁵⁹ *Novo Entremez Intitulado O Indiscreto, ou O Jactancioso*, p. 8.

²⁶⁰ *Novo, e Divertido Entremez Intitulado Os Tres Casamentos Gostozos*, p. 4.

da ambição, e da avareza
com que alguns pais de família
por não largarem a chelpa
ou não dão estado às filhas,
ou as caçam por violência.²⁶¹

Em regra, os progenitores apenas tomavam conhecimento do casamento das filhas depois de estas se terem recebido, como se prova n' *O Novo, e Gracioso Entremez Intitulado O Grande Calote, que a Criada Pregou ao Velho, e o Logro em que Cahio, por não Deixar Cazar a Filha*, de 1793, quando D. Telo pergunta à amada Rozaura se o seu pai tem noção das intenções dos dois:

D. Tel. (...) ora pergunto, vósso Pai sabe do vósso casamento?
Roz. Não meu bem, basta que elle o saiba em nós nos recebendo.²⁶²

No *Novo Entremez Intitulado A Doente Amoroza, e o Cirurgiam Amante* (s/d), Bufo e Tisbe unem-se contra a vontade de todos e o discurso de Bufo, inconcebível até há bem pouco tempo atrás, é sintomático da evolução das mentalidades em Setecentos – por amor, devem os apaixonados enfrentar com determinação todos os oponentes, mesmo que sejam os próprios progenitores:

De!cança, minha Tisbe; que jó tu
Has de ler minha esposa: embora queira
Teu pai, ou não; vomite feros raios:
Tu jó has de ler minha: affim o tempo
Tua firme vontade não contra!te.²⁶³

Para reafirmar a sua pretensão, Bufo cometeria qualquer loucura pela sua amada:

Bufo. Ah! Tisbe, se eu podesse (sic) apunhalar-me,
E arrancar-me o coração inteiro,
Só esse por penhor te renderia
De hum prompta vontade: pois não posso,
Seja esta mão á tua mão unida
Hum fagrado penhor.
Tisb. Prompta a recebo.
Permitta o Ceo que della não te esqueças.²⁶⁴

²⁶¹ *Piquena Pessa Intitulada O Creado Astuto ou Mineiro Fingido*, p. 16. O exemplo que acabámos de apresentar revela claramente uma das possibilidades de matrimónio entre os jovens quando se verifica uma clara oposição por parte dos progenitores. Neste caso, a lei setecentista permitia que o casamento se realizasse sem autorização dos pais e foi precisamente isso que aconteceu no texto que dissecámos.

²⁶² *O Novo, e Gracioso Entremez Intitulado O Grande Calote, que a Criada Pregou ao Velho, e o Logro em que Cahio, por não Deixar Cazar a Filha*, p. 5.

²⁶³ *Novo Entremez Intitulado A Doente Amoroza, e o Cirurgiam Amante*, p. 17.

O citado *Novo, e Devertido Entremez Intitulado O Contentamento dos Pretos, por Terem a sua Alforria*, de 1787, revela que a culpa pela desobediência dos filhos no que ao casamento diz respeito é inteiramente dos pais que não os sabem educar. Eis o que, a este propósito, diz Pantalão, o pai de Isbella:

(...) Je todos os Pais dezempenhacem (*sic*) as Juas obrigaçoens com a aufteridade que eu figo, rariſſimas vezes Je incontrariaõ (*sic*) filhas deſgraçadas com maridos lebertinos (*sic*), e loucos (...).²⁶⁵

No folheto intitulado *Os Banhos de Mar na Junqueira, e Sitio de Santa Apollonia*, de 1786, D. Curriqueira concorda com o facto de uma rapariga que com ela costuma ir a banhos ter desobedecido ao pai, que a queria ver casada contra a sua vontade, pelo que agora namora às escondidas dele:

De forte que a tal rapariga eſteve juſta para caſar c’um Jugeito (...). E vai como Je u pai, depois de ter dado o fim, mijou na palavra, que faz ella? Fez-Je tão doente, e apouquentada (*sic*), que o pai não teve outro remedio ſenão chamar hum curão Je u conhecido, o qual lhe mandou tomar banhos do mar. Então que faz ella? Aproveita-Je da occaſião para falar ao Je u rapaz em quanto (*sic*) eſtá no banho; e por iſſo he que vai lá tão longe. Olhe? Diz que tirão a ferruge (*sic*) á lingua á regalada de Moura. Ora eu dou-lhe razão. Ella quer-lhe bem... O meſmo fizera eu, depois de eſtar juſta... Faz muito bem. Só para enſinar o cachorro do velho.²⁶⁶

Esta realidade não seria de espantar se não fosse denunciada por uma mulher casada, de outra geração, o que deixa antever as mudanças de mentalidade que temos vindo a assinalar no Setecentismo português e que agora começam paulatinamente a influenciar os mais velhos. De facto, esta personagem já tinha revelado uma mente aberta, bastante diversa da moral conservadora então dominante. Quando a sua amiga se espanta com o facto de homens e mulheres tomarem banho no mar juntos, sem pudor²⁶⁷, D. Curriqueira responde-lhe:

Pois que tem? Iſſo he alguma bicha de ſete cabeças? O melhor que alli ha, he a ſem cerimonia. Além de que ſe a gente eſtiveſſe muito ſeparada huma da outra não baſtava o mar até ás Berlengas. (...) Senhora viſinha, a liberdade não tem preço. Os homens trazem lá as Juas *Cilouras*, e nós as noſſas camiſollas, então que importa que eſtejamos juntos? (...) Quem me dera que V. m. ouviſſe os dichotes,

²⁶⁴ Idem, p. 18.

²⁶⁵ *Novo, e Devertido Entremez Intitulado O Contentamento dos Pretos, por Terem a sua Alforria*, p. 11.

²⁶⁶ *Os Banhos de Mar na Junqueira, e Sitio de Santa Apollonia*, p. 10.

²⁶⁷ A questão do pudor não parece ser muito trabalhada nos folhetos de cordel, apesar de constituir um tema bastante discutido em Setecentos, como vimos na primeira parte da dissertação. Apesar de pender para o cómico, pelo trocadilho que a expressão utilizada encerra, encontramos uma curiosa referência ao pudor no *Entremez Intitulado O Doente Imaginativo, e o Medico Astuciozo*, de 1782. Querendo confirmar a doença do marido que, desta vez, se queixa de ter a perna inchada, Leonor deseja observá-la, mas ele responde:

Nada, nada, porque tem grande perigo verem as mulheres as inchaçoens dos homens. O Medico, o Medico, he o que eu quero ſem nenhuma dilação. (p. 9).

as palavradas, e as graçollas que dizem huns aos outros? Chovem me!mo. E talvez que !e nós formos a fallar os pontos da verdade, ainda as mulheres !ejão mais desbocadas que os homens!²⁶⁸

Situação inusitada é a que surge no *Novo Entremez O Doutor Sovina* (s/d). Sem saber que Silverio lhe pede conselhos sobre o relacionamento com a sua própria filha, o Doutor Sovina incita-o a casar às escondidas dos pais da mulher que ama:

Pois !abe o que ha de fazer? Vá logo ter com a tal rapariga. Diga-lhe que embolle o Pai com alguma endromina; *virbi gratia*, que lhe peça licença para !e hir confel!ar, ou fazer vi!ita a alguma parenta. Preguem-!e na Igreja, e recebam-!e. Depois diga ao Pai que lhe pegue com hum trapo quente.²⁶⁹

No *Novo Entremez Intitulado: O Peralta Disvelado, e a Dama Desvanecida*, de 1778, Lizarda diz ao pai, que pensa uni-la a um homem bastante rico, ser impossível casar contra a sua vontade, o que tornaria insuportável a vida a dois:

Ah meu Pai: Não queira V. m. !er motor de eu viver toda a vida afflictta, cazando-me com pe!!oa, q não !eja da minha vontade; pois não ha couza peor ne!ta vida, que he o de!go!to de dous cazados: he hũa continua inquietação; e por fim, he viver !empre em hũa perpetua de!ordem.²⁷⁰

E, para Lizarda, não há dinheiro nenhum que supra a falta de amor:

Mas de que me !erve a riqueza, e po!!uí la (*sic*) com tri!teza, e amofinação, na companhia talvez de hum homem, que !eja o meu odio.²⁷¹

Em todos os folhetos que tratam o casamento dos amantes às escondidas dos pais da noiva, a descoberta desta situação por parte do progenitor nunca conduz à anulação do matrimónio. Por isso, o pai irrita-se, manifesta-se contra o engano de que fora vítima, mas acaba por aceitar a união como facto consumado, reconhecendo a validade da mesma. No *Entremez, ou Novo Drama Intitulado Raras Astucias de Amor*, de 1791, é o que sucede. Estas são as palavras de Tritão dirigidas à filha e seu marido:

Com que al!im vo!!as mercês me lograo! Cazaõ !em minha licença com rodeios, e endrominas! (...)
E!tá feito, e!taõ cazados, em paz !e logrem (...).²⁷²

²⁶⁸ Idem, pp. 8-9.

²⁶⁹ *Novo Entremez O Doutor Sovina*, p. 7.

²⁷⁰ *Novo Entremez Intitulado: O Peralta Disvelado, e a Dama Desvanecida*, p. 6.

²⁷¹ Idem, p. 7.

²⁷² *Entremez, ou Novo Drama Intitulado Raras Astucias de Amor*, p. 16.

Apesar de a realidade setecentista mostrar o casamento como uma questão de famílias, sobretudo no que diz respeito à nobreza, com implicações económicas nada displicentes²⁷³, os entremezes de cordel, não deixando de a representar, como seria de esperar, acabam por, em simultâneo, eleger o amor²⁷⁴ como condição essencial para o matrimónio junto das classes mais baixas, mormente da burguesia. Temos conhecimento de um folheto – o *Novo Entremez Intitulado: Os Amantes Desconfiados* (1777) – em que o dramaturgo coloca na boca de Ambrozio, pai de Filisbina, uma reflexão acerca da liberdade que se deve conceder aos filhos no que ao seu casamento diz respeito, depois de ouvir a filha rejeitar o pretendente rico e velho que ele próprio tinha escolhido para genro:

Pobre homem! e[stá] accezo de amor: coitado! Mas Filisbina vale hũa mina; em poucas palavras lhe pôs tudo em pratos limpos: Não ha duvida, q eu não [e] me dava, q ella caza[ss]e com elle, por [e]r rico; mas aquellas palavras, q di[ss]e: *O Matrimonio não deve [e]r violentado*, fizeraõ-me de todo e[scurecer] a luz, que tinha, de fazer [e]milhante cazamento. *O Matrimonio não deve [e]r violentado!* [e]mpre [e]aõ palavras de quem tem juizo! Emfim (*sic*), he filha de[ste] Pai, q he o que ba[ss]ta. *O Matrimonio não deve [e]r violentado!* (*con[si]derando.*) *que não deve [e]r violentado!* A[ss]im he, não deve [e]r violentado. Benza-te Deos! daqui a poucos annos, todos fallaráõ da e[sperteza] de minha filha.²⁷⁵

No final dos folhetos triunfa sempre o amor²⁷⁶, depois de uma série de conflitos ter preenchido a diegese dramática; por um lado, assistimos à vontade dos pais em obrigar as filhas a um casamento de conveniência; por outro, a luta das filhas em querer para si quem as ame verdadeiramente, nem que para isso tenham de afrontar a autoridade dos pais. Será esta luta entre o dinheiro e o amor que dominará a intriga de grande parte dos folhetos de cordel analisados, como veremos de seguida. Acaba, porém, por sair vencedor deste confronto o amor, fruto da persistência, sobretudo das jovens, que não queriam comprometer o seu futuro no que à felicidade diz respeito. Esta atitude reivindicativa das mulheres resultou da crescente convivência com os homens,

²⁷³ Segundo a mentalidade da época, o casamento não necessitava de amor para ser realizado. Acreditava-se que ele nasceria depois, com a convivência (cf. o *Novo e Divertido Entremez Intitulado Casamento por Nova Ideia* (1792)). Por isso, não admira que muitos casamentos se tenham realizado sem que os noivos se tivessem alguma vez visto antes.

²⁷⁴ Convirá, a este propósito, atentar nas palavras de Maria José Moutinho SANTOS:

Se o Amor tinha sido a palavra de ordem nas histórias que envolviam as solteiras, ei-lo que desaparece de cena quando transpomos o limiar do matrimónio. A linguagem amorosa, ligada aos rituais de nupcialidade, não faz já parte do vocabulário dos esposos. Não há nas suas palavras, nas suas intenções ou atitudes, o mais pequeno sinal de ternura ou cumplicidade e, muito menos, de paixão ou carga erótica.

Isto não traduz uma representação da incompatibilidade entre o amor e o casamento ou o excessivo zelo da Censura. O que está em causa neste silêncio não são os sentimentos, mas as normas e as formas de comportamento que regulavam a sua expressão exterior. (*O Folheto de Cordel: Mulher, Família e Sociedade no Portugal do Séc. XVIII (1750-1800)*, p. 79).

²⁷⁵ *Novo Entremez Intitulado: Os Amantes Desconfiados*, p. 6.

²⁷⁶ Veja-se, a este propósito, o texto de Dominique GODINEAU: «Le couple des Lumières doit être construit sur les sentiments et non sur les convenances. Il n'est pas pensé comme lieu d'affrontement entre l'homme et la femme mais comme lieu d'harmonie et d'épanouissement personnel, construit par deux partenaires.» («La femme», in *L'Homme des Lumières*, p. 441).

«seguindo a corrente da sociabilidade urbana que as não afastou, como o fez às jovens fidalgas.»²⁷⁷. O mesmo acontecia nas zonas rurais, onde os jovens resistiam como podiam ao modelo de casamento imposto pelos pais²⁷⁸. Esta era mais uma conquista das mulheres setecentistas: pela primeira vez, tiveram a liberdade de eleger um homem de acordo com os seus próprios interesses. É a emancipada Joanna quem, no *Novo Entremez Intitulado O Çapateiro Surdo* (1792), assume o comando da sua vida no que ao matrimónio diz respeito:

(...) que caçar-me
a fenhora minha tia
com homem de quem não tenho
mais do que a breve noticia
de que he çapateiro rico,
e official como trinta.
De mais nada fei, e como
nos outras as raparigas
pertendemos igualdades
no casamento; precisa
saber eu se o noivo he moço;
ou algum zeloso ginja,
que haja de martyrisar-me
com zelos a triste vida:
e como eu sou a que caço,
e tenho lembrança viva
de que meu pai, que Deos haja,
diversas vezes dizia,
ver, e crer como Thomé,
fiz agora esta fahida
de caça, só para ver
se nesta o noivo acharia (...).²⁷⁹

Vejamos um outro exemplo destas lutas constante do *Novo Entremez Intitulado A Cozinha Amoroza* (1792). Pantalão, o pai de Arminda, conversando com a criada Lizeta, diz-lhe:

²⁷⁷ *Mulheres, Espaço e Sociabilidade – A transformação dos papéis femininos em Portugal à luz de fontes literárias (segunda metade do século XVIII)*, p. 116.

²⁷⁸ Não podemos esquecer que, nas cidades, os interesses materiais ainda eram fundamentais quando se tratava de escolher um marido. Seria necessário esperar muito tempo para que uma nova tendência oriunda da Inglaterra aristocrática chegasse aos países do Sul da Europa. Aquele país «encontrava-se um passo à frente do resto da Europa no desenvolvimento de uma nova ideologia da família, onde relações mais estreitas, mais afectuosas e mais igualitárias entre marido e mulher, e entre pais e filhos, substituíam a hierarquia patriarcal que tinha vigorado desde a Baixa Idade Média.» («O corpo, aparência e sexualidade», in *História das Mulheres – do Renascimento à Idade Moderna*, p. 99).

²⁷⁹ *Novo Entremez Intitulado O Çapateiro Surdo*, p. 7.

(...) minha filha ha de querer o que seu Pai quizer, he obediente (...). Hum Espozo rico, não se despreza; querias por ventura algum bandalho, destes que não tem outro officio mais do que estragarem calçadas, com a bolça (*sic*) cheia de lixo, e cotão, sempre tocando ás Almas!²⁸⁰

Cheio de boas intenções, o chefe de família quer que a sua filha case com um marido rico e não com um *taful* endividado. Para isso, já tratara de tudo, cuidando agradar a Arminda. Tenta depois convencê-la de que o seu amigo Arnolfe é o melhor partido para ela:

(...) filha o Noivo que te dou tem muito disto com que se compam os melões, he pé de boi, sem bazofias, não he destes protectores do Izidro, nem dos Assignantes das logeas (*sic*) de Bebidas (...).²⁸¹

No entanto, no final da peça, Armelindo, o homem com quem Arminda deseja casar, revela a Pantalaão que existem coisas que pesam muito mais que o dinheiro numa relação:

Senhor, eu não tenho culpa, Amor he o culpado de[sta minha traveçura (*sic*). Eu mereço a fua filha, apoucados cabedais, mas na[cimento nobre, huma conduta hone[sta, honrado proceder; eis-aqui os requizitos que ba[staõ, para fer vo[ss]o Genro.²⁸²

Mas, quando a filha tenta escapar ao infeliz destino de desposar o velho Arnolfe, o pai ameaça açoitá-la, obrigando-a a confirmar que ama incondicionalmente o velho que ele mesmo elegeu para seu consorte:

He nece[ss]ario de[sm]entires e[sta] su[s]peita certificando-lhe o teu amor, e o grande extremo com que o adoras (dize i[sto] me[smo], fenaõ levas dois fucos.) *á parte a Arminda.*²⁸³

Também no *Novo Entremez Intitulado Os Amantes Engraçados por Novo Jogo de Amor* (1787) Mirandolina fala com o pai, Pantalaão. Parecendo estar certa do que pretende para o seu futuro, diz-lhe, convicta:

A Florentino; fiz-lhe oferta da minha alma, rendi-lhe o meu coração, e prometi de com elle casar.²⁸⁴

Mas, como seria de supor, o pai não está interessado em permitir-lhe aquela ousadia e reponde-lhe, zangado:

²⁸⁰ *Novo Entremez Intitulado A Cozinheira Amoroza*, p. 2.

²⁸¹ *Ibidem*.

²⁸² *Idem*, p. 14.

²⁸³ *Idem*, p. 8.

²⁸⁴ *Novo Entremez, Intitulado Os Amantes Engraçados por Novo Jogo de Amor*, p. 10.

Casar com elle hum dardo, isso não verá vossê (*sic*) em quanto eu tiver os olhos abertos, casar com um bandalho? ora diga toleirona que dinheiros, ou que morgados tem esse petimetre para a sustentar com o asseio que seu pai a trata?²⁸⁵

O grande problema de Pantalaão é o facto de o amado da filha *não ter onde cair morto*, o que inviabilizaria o sustento da família²⁸⁶. Mirandolina discorda do pai e afirma preferir o amor à riqueza:

(...) de que me servem os fastos, com hum esposo que aborreço, tudo me será penoso, tudo me será cruel, e pelo contrario, sendo com hum amante que adore, inda no centro da pobreza, serei feliz, e ditoza.²⁸⁷

De modo semelhante, também no *Novo Entremez Intitulado O Espozo Fingido*, de 1791, o pai quer para a filha um marido que a possa sustentar, dada a situação económica desfavorável em que vivem. Assim, nada mais interessa num homem para além da sua fortuna:

Quiz procurar-te hu[m] marido,
Senhor de terras faloias,
Em que femeie cada anno
Mais de hum milhaõ de cebollas.
Sabes que a nof[a] pobreza
He taõ grande, e taõ notoria,
Que obriga a ve[t]irmos ambos
Camiza de fralda rota;
E a[ssim] com e[sta] fortuna...²⁸⁸

De igual forma, também no *Novo Entremez Intitulado: Os Espozos Desfarçados* (1793), A[lt]olfo, um velho homem, fala com os seus dois filhos, Lizaura e Vicencio, e dá-lhes a conhecer a sua perspetiva em relação ao casamento que tem previsto para ambos. Por um lado, rejeita os pretendentes peraltas e, por outro, quer que o filho case com uma mulher o mais rica possível. Apesar de parecer bastante convincente, o velho conta, como seria de esperar, com a oposição dos filhos e será em torno desta divergência que a ação da peça evolui.

O discurso do velho é perfeitamente claro, dispensando quaisquer comentários adicionais:

²⁸⁵ *Ibidem*.

²⁸⁶ No que diz respeito ao sustento da mulher pelo marido, o *Novo Entremez Os Casamentos por Mágica* (s/d) revela-nos que também os homens tinham noção desta realidade, devendo por isso pensar seriamente antes de casar:

(...) porque i[st]o de v. m., sustentar mulheres entra-lhe em muita despesa o seu tratamento. Olhe v. m., querem fittas, coifas, çapatos e mais miudezas, de que o homem se não vê livre (...). Nada, nada, faça reflexão ni[st]o, e deixe-se d'Amores, que não enchem barriga: i[st]o só lhe advirto. (p. 1).

²⁸⁷ *Ibidem*.

²⁸⁸ *Novo Entremez Intitulado O Espozo Fingido*, p. 9.

Meus filhos vós bem sabeis que vos amo, e estimo tanto, quanto com gosto entranhavel, procuro o vosso de[ca]nço: vejo, que vos não convem Lizaura mostrar agrado a Flaminio, paraltinha da moda, pedaço de alno:

E vós, Vicencio, tambem já da filha de Clitandro podeis ris[ca]r a lembrança, que outra vos tenho bu[ca]do, inda mais rica, do que ella, e com muito melhor fa[cto].²⁸⁹

De facto, a imensa vontade de casar de alguns jovens, mesmo contra a vontade de pais e tutores, levava-os a não pensar no futuro, mormente no que diz respeito ao sustento da família. É por isso que, no *Entremez das Fantasticas Bazofias, Lograçoens, e Calottes de D. Harpia*, de 1771, a velha Harpia, conhecedora experiente da vida, se espanta com os casamentos contraídos sem que o futuro seja acautelado:

Ora, Senhor, não ha maior de[gra]ça!
Eu tenho já por certo conhecido,
Q'este mundo de todo e[st]á perdido:
Todos promptos e[st]ão para cazar,
Porém nenhum se chega hoje a lembrar
De onde lhe ha de vir com fundamento
Para cazas, ve[st]ido, e mais su[st]ento.²⁹⁰

O entremez *O Máo Rabeca* (1798) apresenta-nos Ambrosio, um velho homem bastante forreta que está satisfeito com o facto de ter tudo tratado para o casamento do filho, não por causa do eventual dote da noiva, mas porque deixa de o sustentar:

Ora graças a Deos! Já tenho o rapaz justo para casar, estes dois dias primeiros hei de sustentallo (sic), e a mulher, e depois *óculo ruorum*, la se avenhão.²⁹¹

Mesmo sabendo que só terá de casar o filho e esperar dois dias para se ver livre dele e de sua noiva, o dia do casamento traz-lhe alguma preocupação por questões monetárias, conforme nos apercebemos quando Ambrosio responde a Jagodes:

Jagod. Sempre he dia de gosto o casamento de hum filho....
Ambr. Qual gosto, nem meio gosto. He dia de gasto, e de afflicção (...).
(...)
Jagod. V. m. parece-me, que não leva em gosto o casamento?
Amb. E porque acha V. m. isso?
Jagod. Porque eu quando casei com Olanda Henriques, meu Pai comprou hum carneiro para a função; e agora quando casei minha filha gastei bom dinheiro; e houve comer a fartar.
Ambr. Pois Senhor, cá não ha carneiros, nem fartadelas, e quem assim lhe não serve, não venha cá, que eu não metto memoriaes a ninguem.²⁹²

²⁸⁹ *Novo Entremez Intitulado: Os Espozos Desfarçados*, p. 1.

²⁹⁰ *Entremez das Fantasticas Bazofias, Lograçoens, e Calottes de D. Harpia*, p. 3.

²⁹¹ *O Máo Rabeca*, p. 8.

No já citado *Novo Entremez Intitulado A Cozinheira Amoroza* (1792), Pantalão não se cansa de referir que só um homem maduro pode ser o esposo perfeito para a filha:

Dize tolinha, tão mau he o acerto? onde havias tu encontrar hum marido que te estimaſſe tanto! eſtes homens já aſſentes, ſabem tratar as ſuas mulheres com muito mimo; era melhor cahir na mão de hum eſtrafalarario, que enchendote (*sic*) de diſgoſtos, vieſſe por fim à porte (*sic*) hum pau ás coſtas, como (por noſſa deſgraça) eſtamos continuadamente vendo! ah! tollas! que ſempre ſe inclinaõ para o peor; vou a caza do meu compadre, e logo torno, ſe no entanto, elle voltar, finezas e agradinhos; e quando o contrario faças, moſtrarei que ſou Pai, e hirá tudo com os diabos.²⁹³

A imagem que é dada do rico namorado, porém velho, não é, portanto, nada abonatória: no *Novo Entremez Intitulado O Velho Presumido, e Enganado e por fim Chorando, e Vendo*. (s/d), a descrição do velho pretendente feita pela criada mostra a repulsa que, não só ela, mas a própria sociedade, começavam a sentir por um tipo de união entre uma moça bastante jovem e um velho, por vezes mais velho que o seu pai. A criada aconselha, então, a ama a rejeitá-lo e a preferir Felisberto, jovem e muito mais interessante. Evidentemente que casar com um velho não estava nos planos da jovem rapariga, pois «[a] ternura, os gestos affectuosos, são considerados uma das componentes dos novos hábitos sociais e doravante exigidos pelas noivas que recusam maridos *jarretas*.»²⁹⁴. Assim, a advertência da criada é bem aceite pela ama. Diz Thomazia, a criada, a Rozaura, sua ama:

Impertinente velho; que o leve a fortuna; e havia huma gentil menina tão bella, tão amavel, como V. m., sujeitar-se a viver com hum carunxozo (*sic*) velho, todo rabuje, todo impertenencia, sempre a tossir, e escarrar sempre, sem aquelles mimos amoroços sem aquelles affagos ternos que hum rapaz da escolla moderna faz á sua Espoza? O Ceo a livre: não faça tal (...).²⁹⁵

Lambiſgoia, a criada, na *Piquena Pessa Intitulada O Opio das Marrafinhas, ao Marujo, e ao Soldado, ou Os Amantes Logrados*, de 1791, queixa-se do assédio que o velho amo Piranguero lhe faz e conclui que o único remédio que tem é enganá-lo o mais que puder:

Da maior parte dos ginjas
a superior balda he esta;
presumem os mentecaptos,
que as raparigas perfeitas,
as Marrafinhas de volta
penteaõ com as sobancelhas,

²⁹² Idem, pp. 10-11.

²⁹³ *Novo Entremez Intitulado A Cozinheira Amoroza*, pp. 9-10.

²⁹⁴ *Mulheres, Espaço e Sociabilidade – A transformação dos papéis femininos em Portugal à luz de fontes literárias (segunda metade do século XVIII)*, p. 116.

²⁹⁵ *Novo Entremez Intitulado O Velho Presumido, e Enganado, e por fim Chorando, e Vendo*, p. 1.

para elles; coitadinhos!
inda que largem bem chelpa,
dellas não conseguem mais
do que lograçoens, e petas (...).²⁹⁶

Porém, Pirangueiro não quer terminar os seus dias sofrendo e, quando E[sculapio, o estudante, disfarçado de médico, lhe diz que o seu estado de saúde exige alguns cuidados e que, para melhorar, tem de consentir que a criada case com Vendaval, um marujo por quem ela se apaixonou perdidamente, o velho amo consente naquela união e esquece o amor que sentia pela jovem rapariga. Para além disso, aceita sustentar o casal e albergá-los em sua casa. O final da peça é, por isso, intencionalmente cómico:

E[cul. Quem he q [e] queixa aqui? [e] há mole[stia] de importância. Ego [um Medicus, qui inter omnes, habeo famam.

Pir. Senhor Doutor, de[st]a febre me cure, que e[st]á ferrada.

Vend. E a mim de[st]a cangueira; a mim de[st]a dor de ilharga.

(...)

E[cul. Vai a receita, e[sc]utai-a: a Vendaval, que padece a terrivel dor de canga, recipe fomentaçoens de Lambi[goia] ro[çada], porque da canga monal o livre a conjugal canga. Que dizes?
a Lambi[goia].

Lamb. Que e[st]ou prompta.

Pir. Cazar com a minha creada?

E[cul. Quer que o coma[os] as Cobras?

Pir. E[st]á bem, o q quizer faça.

E[cul. E para que nunca mais da vibrat quexa (*sic*) recaia, Recipe, hum genro, quzal (*sic*) ego, deve [u]stentar em ca[sa].

Pir. Su[st]entallo (*sic*)?

E[cul. Ou chamo as cobras.

Pir. E[st]á bem, o que quizer faça.²⁹⁷

Felizmente, todas as uniões tendem a acabar bem, triunfando «o livre consentimento dos contraentes»²⁹⁸, valorizando-se o sentimento e a necessidade de felicidade comum a todos os seres humanos. É o que se pode constatar pela leitura atenta do *Novo Entremez Intitulado O Medico Fingido*, de 1783. Discutindo com o pai, Aurélia defende a seriedade do casamento enquanto união para toda a vida, o que lhe permite reivindicar o respeito pela sua vontade:

Mas nunca vossa mercê o ajuste [o casamento], sem me dizer com quem, e deixar-me ver a pessoa; pois bem sabe, que he huma cousa, que hade (*sic*) durar toda a vida, e não se deve admittir com vontade violentada.²⁹⁹

²⁹⁶ *Piquena Pessa Intitulada O Opio das Marrafinhas, ao Marujo, e ao Soldado, ou Os Amantes Logrados*, pp. 4-5.

²⁹⁷ *Idem*, p. 14.

²⁹⁸ *Idem*, p. 48.

²⁹⁹ *Novo Entremez Intitulado O Medico Fingido*, p. 3.

No já citado entremez *A Cozinheira Amoroza*, de 1792, Lizeta, a criada, tenta consolar a ama, que se queixa do sacrifício a que o pai a obriga quando escolheu, sem conversar com ela, um marido *conveniente*. Parecendo conhecer muito bem a realidade, Lizeta acrescenta que muitos casamentos não resultam devido à intromissão dos pais na vida amorosa dos filhos:

Estes pais assentaõ consigo que são senhores das vontades dos filhos, na eleição dos seus estados, e muita (*sic*) vezes por este despotismo (*sic*) os sacrificãõ; e se o noivo que huma filha busca, he capaz, se igualla ao seu nascimento e estado; para que haõ de querer entregalla (*sic*) a outro? para que haõ de querer desgostalla (*sic*)? exaqui (*sic*) porque ha tantos cazamentos infelizes, dezunidas as vontades, entra a guerra do disgosto, e não pode haver felicidade.³⁰⁰

Contrariadas, as filhas odeiam os pretendentes escolhidos pelos pais, muitas vezes sem os conhecerem. São muitos os nomes que as pobres raparigas chamam a esses pretendentes, eleitos unicamente por terem dinheiro. Vejamos alguns desses epítetos proferidos num mesmo folheto: «labrêgo»³⁰¹; «hum tal monstro»³⁰²; «alambazado»³⁰³; «bronco»³⁰⁴; «lorpa»³⁰⁵.

No *Novo Entremez Intitulado: O Peralta Disvelado, e a Dama Desvanecida*, de 1778, é Getrudes, a Velha, quem ajuda Lizarda a casar com quem escolheu para companheiro, contrariando a vontade de um pai, velho, que pensa em tudo menos no amor que deverá unir os noivos. Diz ela o seguinte:

O Eſtado, Senhor Arnolfe, deve-ſe dar aos Filhos, confôrme o ſeu goſto; porq (*sic*) contra vontade, he ſujeitarem-ſe os Pais a ſoffrerem algũas falcatruas.³⁰⁶

Quanto aos pais, nada lhes resta fazer senão reconhecer o seu erro ao tentarem violentar a vontade das filhas e pedir-lhes perdão³⁰⁷. Esta atitude é repetida, sem exceção, em todos os folhetos que abordam a temática do casamento e constitui uma espécie de lição de moral que todos os que leem ou assistem à representação da peça devem reter. Um exemplo claro do que acabámos de afirmar pode ser encontrado no já aludido *Novo Entremez Intitulado Os Amantes Engraçados por Novo Jogo de Amor*. No final da peça, Pantalão perdoa a filha por ter namorado às escondi-

³⁰⁰ *Novo Entremez Intitulado A Cozinheira Amoroza*, p. 10.

³⁰¹ *Novo Entremez Intitulado O Espozo Fingido*, p. 2.

³⁰² *Idem*, p. 6.

³⁰³ *Idem*, p. 9.

³⁰⁴ *Ibidem*.

³⁰⁵ *Idem*, p. 13.

³⁰⁶ *Novo Entremez Intitulado: O Peralta Disvelado, e a Dama Desvanecida*, p. 7.

³⁰⁷ De facto, sobretudo no final do século XVIII, as raparigas das classes dominantes começam a fazer-se ouvir e os pais, contrariamente ao que sucedia até ao momento, acatam as decisões das filhas e recebem de bom grado os genros escolhidos por elas. A esta mudança não será alheio o conhecimento que as famílias passam a ter acerca dos efeitos perniciosos dos casamentos combinados, graças à difusão da literatura que versa o tema.

das com Florentino e reconhece o seu erro ao tentar impedi-los de serem felizes. Deseja, agora, que o seu arrependimento sirva de exemplo a todos os pais que agem contra a vontade dos filhos:

Eu lhe perdo-o, e lhe prometto de em nada embaraçar os seus passos, o meu arrependimento he bastante para o Ceo me perdoar o delito de querer obrigar a vontade alheia, eu vejo a minha ira castigada, mas oxalá servira isto de exemplo a todos os pais de familias para buscarem a seus filhos, estado unido a sua vontade; obrigarlos com arbitrio superior, não he fazelos (*sic*) felizes, mas sim sacrificalos (*sic*) na pueril idade; deve hum prudente pai educalos (*sic*) com cuidado, não consentir, que o vicio se apodere da vontade, mas com summa cautela ensinar-lhe o caminho sólido da virtude para que seguindo o seu trilho, venha a ser venturoso, este he o unico fim de quem pensa prudentemente, e quer ser sobre a terra exemplar (...).³⁰⁸

Situação semelhante ocorre no *Novo, e Divertido Entremez Intitulado A Astucia das Criadas para o Casamento das Amas*, de 1793. Mais uma vez, a peça termina bem. Alberto acaba por aceitar o namoro da sua filha Narciza com Felício:

(...) já se acabou a minha impertinencia, e a minha filha ha de tratar-me como sempre, meu genro quero delle o mesmo affecto, de meu filho tenho toda a experiencia, e será esta a felicidade, que Deos queira dar me no resto dos meus dias; e V. m. Senhor Sobrinho fingido fica sendo filho verdadeiro.³⁰⁹

Não pensemos que a vitória das filhas apaixonadas sobre os pais era fácil. Se, em alguns folhetos, notamos que os pais, levados pelas lágrimas das filhas, sucumbem à sua vontade, na maior parte dos casos a opção tomada pelo dramaturgo – baseado nas leis e regulamentos da época – serve três expedientes. Em primeiro lugar, era necessário recorrer à intervenção das autoridades civis, personificadas no Alcaide ou no Meirinho que, no final das peças, chegam e avalizam o casamento das filhas que se sentiam violentadas pela vontade dos pais. Vejamos, a título de exemplo, como este assunto é tratado no *Entremez Intitulado O Velho Peralta* (1776). Aqui, o Alcaide dirige-se, em tom severo, ao velho Trifonio – pai tirano e namoradeiro – e, batendo com a vara, sentenciar o seguinte:

Emmudeça, fôu basbaque.
Caduco, com e[ss]a cara
Dando máo exêplo ás filhas,
Reque[st]ando hũa creada,
E não quer que ellas cazem
Aqui com e[st]es Peraltas?
Haõ de cazar, tenho dito:
Trema de[st]a vara branca.
(...)
E[sc]ritos de cazamentos
Lhe fizeraõ; em ob[se]rvancia

³⁰⁸ *Novo Entremez, Intitulado Os Amantes Engraçados por Novo Jogo de Amor*, p. 16.

³⁰⁹ *Novo, e Divertido Entremez Intitulado A Astucia das Criadas para o Casamento das Amas*, p. 16.

Delles venho aqui.³¹⁰

Semelhantemente, é ainda o *Novo Entremez Intitulado A Cozinheira Amoroza* (1792) que introduz, na parte final da peça, a figura do Alcaide para resolver o diferendo entre Pantalaõ, o pai, e Arminda, sua filha, quanto ao casamento desta. Ficamos a saber, desde o início, que Arminda fez um «e[scrito de casamento]»³¹¹ para entregar ao seu amado Armelindo. Ele, por sua vez, decidiu fazer um igual e oferecê-lo à amada. Depois de trocados aqueles documentos, os nubentes estavam formalmente comprometidos, como prova o diálogo entre os dois:

Armel. Da-me meu bem o papel; e[ste que pela minha mão firmei, e te entrego, te fará certa a minha fé, e a minha con[fi]tancia.

Arm. Aqui tens o e[scrito, elle não menos que o teu te certifica (*sic*) toda a minha vontade, todo o desejo que tenho de [er tua].³¹²

A chegada do Alcaide virá, pois, oficializar o casamento dos dois, mesmo contra a vontade do pai de Arminda. Atentemos na forma como o Alcaide impõe a sua autoridade, sublinhando a importância dos documentos já referidos e a impotência do velho Pantalaõ face ao futuro da filha:

(...) elles pa[re]çaõ hum ao outro e[scritos de casamento; ne[st]es termos eu venho com ordem do Magi[st]rado, para logo logo [e] receberem: e cazo que v. m. que dizem [er [eu Pai, lhe ponha algum pedimento (*sic*), logo logo o pregue na cadeia.³¹³

Apesar da reclamação de Pantalaõ,

Eu não con[fi]nto: [ou [eu Pai, e tenho poder nella.³¹⁴

o Alcaide faz valer o seu poder, ameaçando, de novo, com a prisão para quem resistir à sua ordem:

Logo logo dem (*sic*) as mãos de E[spozos, e todo o que [e] opuzer, hirá [segundo a ordem que tenho, prezo [em remi[ss]ão alguma.³¹⁵

No *Entremez Intitulado O Castigo da Ambição, ou O Velho Avarento, Enganado, e Desenganado*, de 1771, deparamos com a figura do Meirinho que, depois de chamado a intervir, declara prontamente:

³¹⁰ *Novo Entremez Intitulado O Velho Peralta*, p. 15.

³¹¹ *Novo Entremez Intitulado A Cozinheira Amoroza*, p. 3.

³¹² *Idem*, p. 4.

³¹³ *Idem*, p. 13.

³¹⁴ *Idem*, p. 14.

³¹⁵ *Ibidem*.

Porque ha de ſer cazada com o tal moço embandeirado. E bem me póde entender, pois lho venho declarar, que á manhã (*sic*) ſem mais tardar ambos ſe haõ de receber.³¹⁶

Em segundo lugar, recorria-se à preciosa intercessão do Patriarca de Lisboa, que, através do seu Meririnho, ordenava a realização do casamento tão ansiado pelas moças. É o que acontece no *Novo Entremez Intitulado O Médico Fingido*, de 1783. No final da peça, o Meirinho do Patriarca chama o velho Redolfo à razão e explica-lhe que os filhos são mais felizes quando casam com quem amam. O seu discurso persuasivo surte os efeitos pretendidos (e Redolfo acaba por perdoar Aurélia, a filha, e Clímaco, o seu amado):

O estado dos filhos deve ser de seu livre arbitrio, sem offença (*sic*) da honra, e credito de seus Pais: Os Cazamentos por inclinação costumaõ ser mais felices, que os de contrato; porque naquelles, e não nestes, está por fiador o affecto (...) este lance foi pelo Ceo destinado, não o aceite violento, e queira passar, o que lhe resta de vida, naquella paz, que lha póde fazer gostozo, e talvez mais dilatada.³¹⁷

Em último lugar, surgem os *esponsais secretos*. Considerados, como vimos, uma promessa entre duas pessoas que se querem unir pelo matrimónio, os sponsais obrigavam os celebrantes a não casar com outra pessoa. Por isso, acabam por ser o impedimento mais evocado para que um determinado casamento, contra a vontade dos contraentes, tivesse sucesso. Assim se compreende que esta seja a situação mais frequente nos folhetos, como podemos comprovar pela análise atenta do *Novo, e Divertido Entremez Intitulado: O Remedio mais Aprovado para Curar Mal de Amores* (1788), que Maria José Moutinho Santos resume, ao afirmar que

o enredo desenvolve-se em redor da habitual oposição paterna ao “casamento por amor”, e à imposição de um casamento de conveniência, o que conduz os jovens a prometerem-se secretamente. Sendo aqueles [os *esponsais secretos*], aos olhos da Igreja, um legítimo compromisso que não podia ser quebrado por nenhuma vontade exterior ao casal, eles conduzem a um único fim possível – o casamento. O pai é assim colocado perante uma situação de facto, terminando por abençoar aquela união e arrependendo-se do seu mau proceder (...).^{318 319}

³¹⁶ *Entremez Intitulado O Castigo da Ambição, ou O Velho Avarento, Enganado, e Desenganado*, p. 15.

³¹⁷ *Novo Entremez Intitulado O Medico Fingido*, pp. 15-16.

³¹⁸ *Idem*, p. 51.

³¹⁹ A questão dos *esponsais secretos* suscita muitas dúvidas a Maria José Moutinho SANTOS, o mesmo acontecendo connosco. Diz a historiadora que

[p]or Carta de Lei de 6 de Outubro de 1784, D. Maria proíbe os Esponsais Secretos, ordenando que «nenhuma pessoa de qualquer qualidade, e condição que seja, possa contrahir Esponsaes sem ser por Escritura pública, lavrada por Tabellião, e assignada pelos contrahentes, e pelos Pais de cada hum delles; e na falta dos Pais, pelos seus respectivos Tutores ou Curadores, e por duas Testemunhas ao menos, e que não produzão effeito algum quaiquer promessas, pactos ou convenções Esponsalícias, que não forem contrahidas por esta forma...».

Ora, os entremezes que reunimos com a solução dos sponsais secretos foram todos editados (ou reeditados) posteriormente àquela data.

Como entender, que sendo os Censores tão prudentes e cuidadosos nas autorizações que concediam para a publicação das diversas obras, preocupando-se em que o conteúdo dos textos de ficção não pudesse de algum modo

Conversando com Laurentino, o seu amado, Rozaura afirma ter consciência da necessidade de obedecer em tudo ao pai, mas, quando se trata da sua ventura futura, sente-se incapaz de o fazer:

Conheço que he meu Pai, que devo em tudo sugeitar-me (*sic*) aos seus preceitos, menos nesta parte, toda a minha felicidade pende deste laço, e se o não fizesse seria o fero verdugo de mim propria, brame embora, que não poderá separar-me de vós.³²⁰

Bonifrate, o criado, numa intervenção cômica, tenta aligeirar a tensão gerada em cena, mostrando o seu acordo com a decisão de Rozaura:

Que tem que grite o velho? Se berrar muito he hum clarim desafinado, que tem no dia do seu casamento, e se morrer de pena, tanto melhor pois vem os bellos vintens sem mais partilhas, para a sua benta unha.³²¹

Completamente rendidos ao efeito do amor, Rozaura e Laurentino acabam por cumprir os *esponsais secretos*, dando as mãos e tendo unicamente como testemunhas os criados:

Laur. De nada Senhora serve a vida, quando se perde a honra, tenho-vos amor, e para vos mostrar que rompo, e quebro os laços que podem formar todo o embaraço, neste mesmo instante vos darei a minha mão, estais contente?

Roz. Que vivente mais affortunada pôde haver no mundo? Que dia mais gostoso pôde mortal algum possuir.

Laur. Aqui tendes meu bem a minha mão, porteja (*sic*) o fado nossa união sincera.

Roz. Oh queira amor favorecer este laço tão amante.³²²

Consumado o casamento, o velho pai de Rozaura nada mais poder fazer senão aceitar, resignado, a decisão da filha. No final da peça, o criado conclui sobre os males de amor que acabam por ser curados, numa clara referência ao título da peça:

Em fim (*sic*), melhorarão todos os enfermos desta caza, e o mais he que com hum remedio, que em Botica alguma se vende, veção pois todos os que este mal pedecem a felicidade com que se cura, fação-lhe este remedio, que eu lhe prometo que ha de produzir os effeitos que dezeção (...).³²³

servir de exemplo nefasto à sociedade, tenham permitido a publicação de Folhetos que continham no enredo o recurso a uma prática condenada pelas leis civis e frequentemente censurada pelas autoridades religiosas? (*O Folheto de Cordel: Mulher, Família e Sociedade no Portugal do Séc. xviii (1750-1800)*, pp. 51-52).

³²⁰ *Novo, e Divertido Entremez Intitulado: O Remedio mais Aprovado para Curar Mal de Amores*, p. 12.

³²¹ *Ibidem*.

³²² *Idem*, p. 13.

³²³ *Idem*, p. 16.

O mesmo acontece com Pantalaão, no *Novo Entremez Intitulado A Cozinheira Amoroza* (1792), que se arrepende de ter tentado impedir que a filha fosse feliz:

Pant. Agora conheço o meu erro, delle me arrependo: veja o mundo a quanto se arriſca todo o que
oprime os ſeus domeſticos, o eſtado he livre: o Ceo ſobre elle impera. Vivei felizes, em paz, e per-
mita o meſmo Ceo que ſejais na ſerie dos voſſos dias huns Eſpozos
Tod. Felices e ditozos.³²⁴

Algumas peças de teatro que compulsámos, poucas por sinal, referem-se aos procedimentos administrativos inerentes ao casamento. Por exemplo, o *Novo Entremez Intitulado O Çapateiro Surdo*, de 1792, alude várias vezes ao contrato de casamento que é necessário celebrar entre os nubentes:

(...) já me deo procuração
para ajuſtar o contrato.³²⁵

Muita mercê me fará
ſe fallar neſte contrato,
que tenho por infallivel
o deixe logo ajuſtado.³²⁶

Este tipo de contrato era, normalmente, celebrado na presença de um notário e seguia-se à publicação dos banhos, etapa importante no processo de união matrimonial decorrente da vontade de ambos os apaixonados, como constata Sovina no *Novo Entremez O Doutor Sovina* (s/d):

Ella quer. Voſſê tambem. *Ergo* deve hir logo dar fiança a banhos.³²⁷

Os banhos, por sua vez, resultavam da marcação da data do matrimónio e da celebração do noivado. Mas, por vezes, o noivado era encarado como um mal a evitar, pois temia-se que os noivos pensassem que, a partir daquele momento, fosse possível agir como marido e mulher. A fim de obviar esta situação, o período de tempo que medeia o noivado e o casamento tende a ser cada vez mais curto.

Existem, no entanto, exceções, e, em alguns folhetos, raros, os pais respeitam, desde o início a vontade das filhas quanto ao parceiro que querem para si. Veja-se, a título exemplificativo, o que se passa no *Novo, e Divertido Entremez Intitulado O Contentamento dos Pretos por terem a sua alforria* (1787). Conversando com a sua esposa, Pantalaão refere, a propósito da filha:

³²⁴ *Novo Entremez Intitulado A Cozinheira Amoroza*, p. 16.

³²⁵ *Novo Entremez Intitulado O Çapateiro Surdo*, p. 3.

³²⁶ *Idem*, p. 9.

³²⁷ *Novo Entremez O Doutor Sovina*, p. 7.

Isbella já tem espoz, o meu principal cuidado, he fazer-lhe solido allicerce para ella se firmar.³²⁸

Também no *Novo Entremez Intitulado O Estudante Bazofio, e Desgraçado* (1787), o velho pai sente necessidade de consultar a filha antes de consentir o seu casamento com o pretendente. Atentemos, a este propósito, nas palavras que Altolfo dirige ao estudante:

Pois Senhor, tendes-me obrigado tanto, e gofio tanto do voſſo modo, que pelo que me diz reſpeito, eſtou prompto a dar-vos minha filha; porém primeiro devo conſultar com ella eſte negocio, pois todo della depende (...).³²⁹

Apenas um grupo restrito de folhetos manifesta verdadeiramente uma aversão ao casamento, argumentando que o amor é um estado natural do ser humano, pelo que não necessita do matrimónio para se perpetuar. Convirá ainda não esquecer, a este propósito, as palavras de Carmen Martín Gaité:

El matrimonio nunca se había exaltado como fuente de gustos, sino más bien de disgustos (...).³³⁰

Neste sentido, o casamento, pelo facto de muitas relações entre marido e mulher serem pouco amistosas e nada prestigiantes para esta instituição, acarretava uma série de constrangimentos, a que tentavam escapar os que ainda se encontravam solteiros: o amor apaixonado veiculado, por exemplo, pelo teatro e que, na realidade, não existia é apenas um dos aspetos que poderemos referir a este propósito. O lugar que deveria pertencer por direito a este amor foi ocupado pela cega obediência ao marido, pelo respeito pelos seus ditames, numa palavra, pela reclusão. A rotina, a negligência e a falta de investimento na relação contribuem igualmente para o declínio do casamento.

Podemos observar, no *Entremez Intitulado Os Cazadinhos da Moda*, editado em 1787, uma curiosa visão masculina do casamento, considerado como o maior erro que um homem pode cometer:

(...) mas ſempre devo dizer-lhe, que a maior aſneira que póde fazer qualquer homem, he o cazar, he ferida que de huma vez aberta não ha em botica algum ingoento (*sic*) com que ſe poſſa ſarar.³³¹

Mais à frente, a personagem justifica a sua posição radical:

(...) ha pior couza do que aturar huma mulher? De ordinario todas tem genio endiabrado, em huma palavra, quem aſpario (*sic*) que as imballe, que eu com ellas não me meto (...).³³²

³²⁸ *Novo, e Devertido Entremez Intitulado O Contentamento dos Pretos por terem a sua alforria*, p. 5.

³²⁹ *Novo Entremez Intitulado O Estudante Bazofio, e Desgraçado*, p. 13.

³³⁰ *Usos Amorosos del Dieciocho en España*, p. 169.

³³¹ *Entremez Intitulado Os Cazadinhos da Moda*, pp. 7-8.

³³² *Idem*, p. 8.

No *Novo Entremez Intitulado O Criado Astuto, ou O Velho Cego de Amor*, de 1787, é Mandarim, o criado, quem se insurge contra o casamento do amo, considerando preferível a viuvez aos gastos que implica cuidar de uma mulher. Acrescenta que a culpa de tantas confusões e problemas é unicamente dela:

Ora meu Amo he bem a[fi]no em querer levar para caza quem o ajude a viver, eu [se] acazo fo[ss]e cazado, daria graças ao Ceo [se] a minha Senhora fize[ss]e huma jornada para o outro Mundo, ainda que eu chora[ss]e muito; pois e[st]ou certo que logo me calava, e não bu[sc]ar mais familia (...) ah mulheres, mulheres, vós tendes a culpa de todas e[st]as tratadas.³³³

No *Novo, e Devertido Entremez Intitulado Os Dezenhanos de Amor para Ninguem Namorar* (1786), é Beltrao quem, decidido a não mais acreditar nas mulheres, repudia o casamento, considerando preferível ser degredado que um homem casado:

Que vens a dizer ni[ss]o? cazar eu? tão livres e[st]iveraõ as minhas pernas de arrastarem peizadas correntes nas galléz, como eu e[st]ou livre de [se]melhante couza; cazar? i[ss]o he pulha; [so]ffrer huma mulher? antes hum degredo por toda a vida do que [se]r hum homem cazado.³³⁴

Mais adiante, reitera a sua ideia, dirigindo-se a Aurellia do seguinte modo:

(...) mulher engana a quem te parecer, e [se] a mim por e[sp]erto me não pode[ss]te (*sic*) lograr, procura outro lorpa que caia na ratoeira, e que depois não po[ss]a [sa]codir (*sic*) o pe[ss]coço da canga, que eu muito contente vou cantando o bom [so]cego, que alcanço em me livrar das astucias das mulheres, e de contos de cozinheiras.³³⁵

No *Novo, e Graciozo Entremez Intitulado Quanto Soffre, quem se Caza, e o Remedio para não Soffrer*, de 1792, o casamento é desprezado em favor da liberdade e de uma vida alegre que não se deve subestimar. É este o parecer de Pa[ss]coal, o criado, que, contrariamente à maioria dos folhetos, não casa com a criada no final da peça. E é a ela que dirige estas palavras:

Fóra! I[ss]o não, viver livre, [so]lto, e de[se]mbaraçado [se]m penção (*sic*), nem contrapezo; [se]mpre alegre, dando opio a tudo: não [se]i, que tem hum homem, quando caza, que perde logo muita parte da [sua] alegria; anda bonzo, não lhe importa a ca[ss]quilharia, finalmente de cabisbacho (*sic*): muito pezado deve de [se]r o tal Cazamento! Eu como [so]u demaziadamente fraco não lhe quero tomar a carga (...).³³⁶

³³³ *Novo Entremez Intitulado O Criado Astuto, ou O Velho Cego de Amor*, p. 9.

³³⁴ *Novo, e Devertido Entremez Intitulado Os Dezenhanos de Amor para Ninguem Namorar*, p. 13.

³³⁵ *Ibidem*.

³³⁶ *Novo, e Graciozo Entremez Intitulado Quanto Soffre, quem se Caza, e o Remedio para não Soffrer*, pp. 9-10.

No *Entremez Intitulado O Marido de Bom Humor; e o Velho Passeador*, de 1772, o casamento não é propriamente votado ao desprezo, mas o conceito que Affonfo, um velho que adora passear, dele faz é curioso. Pouco interessado em casar, uma vez que vê no estado de solteiro muitas vantagens, não se importa com a identidade da noiva. Acaba, porém, por aceitar a proposta de Domingas que lhe oferece a sobrinha, desde que esta não interfira no seu passatempo preferido – passear. Todas estas informações são veiculadas no início da peça, durante a hilariante conversa de Affonfo com Domingas:

Dom. (...) V. m. e[st]á de acordo de morrer solteiro?

Aff. Seguro-lhe que ainda não me rezolvi a mudar de e[st]ado, porque e[st]a mudança sempre he arri[sc]ada; e o viver solteiro he sem su[ff]to. E que tenção he a sua?

Dom. Eu tomára cazá-lo.

Aff. Apo[is]to que adivinho com quem... com tanto que i[ss]o não me dezarranje, dou o meu consentimento: e... eu cazarei com V. m.

Dom. Não he para mim que eu lhe fallo.

Aff. Ah, já entendo, he para sua filha... e[st]á feito, he rapariga, e bonita (...)

Dom. (...) Não lhe fallo para minha filha, mas sim para minha sobrinha. V. m. conhece-a, que diz?

Aff. Ah, sim! Pois porque não fallava? A mim he-me indifferente cazar com Julia, ou com Angelica. Cazar por cazar he o me[smo]; ella parece-me hum pouco e[sp]erta; mas com tanto que me deixe viver locegado (*sic*), e não me perturbe o meu theor de viver...³³⁷

Esta falta de motivação para o casamento transparece igualmente das palavras que o velho Affonso endereça a Angelica:

(...) a dizer-lhe a verdade he couza para mim indifferente o cazar, ou ficar solteiro, com coisa nenhuma de[ste] mundo me embaraço; tambem para mim he igual que V. m. me acceite, ou me recuze (...).³³⁸

Tem, no entanto, perfeita consciência dos papéis que competem a cada um dos membros do casal, salvaguardando sempre o facto de ele próprio ter de continuar a viver à sua vontade, como se ainda fosse solteiro. É uma visão bastante retrógrada do matrimónio que Affonfo defende e que é inusitada no universo de folhetos que consultámos por defender que todo o trabalho do lar seja entregue à mulher, competindo ao marido apenas passear e divertir-se:

Para lhe fallar a verdade, se eu presumira que hũa mulher me havia dar o menor cuidado, não me cazaria: ella viva á sua vontade, e eu á minha; mas devo dizer-lhe hũa couza, e he, que minha mulher terá a seu cargo a caza, criadas, e criados, cuidar nos cavallos, no comer, no a[ss]eio, na creação, na caza, no jardim, na lavoura, no gado, daqui em diante: digo-lho antes de cazar, nem depois de cazado quero ter mais cuidado que em pa[ss]ear, tomar o fre[sc]o, comer, beber, e dormir.³³⁹

³³⁷ *Entremez Intitulado O Marido de Bom Humor; e o Velho Passeador*, pp. 3-4.

³³⁸ *Idem*, p. 7.

³³⁹ *Idem*, p. 8.

No final da peça, acaba por casar com Angelica, mas antes promete dar-lhe dinheiro para o seu sustento, que ela agradece, e faz-lhe um pedido desconcertante – a esposa não o pode amar muito:

Aff. Pois e[st]á feito; e para de hũa vez me livrar dos cuidados dos seus vestidos, alfinetes, toucados &c. eu lhe darei a renda do meu moinho.

Ang. Eis-aqui a que se chama hum bom marido.

Aff. Mas peço-lhe q não me tenha muito amor por e[ss]a razão, que i[ss]o talvez que me dê incomodo.³⁴⁰

O *Novo Entremez Intitulado Dezenganos para os Homens nam se Fiarem em Mulheres*, de 1787, é bastante original no que ao casamento diz respeito. Elvira está feliz por saber que não precisa de casar, pois a fortuna que o pai deixou permite-lhe uma vida desafogada. Se, por um lado, a atitude da personagem reitera o facto de que o casamento tinha como função primordial o fator económico, por outro aponta para uma autonomia cada vez maior da mulher, que começa a sentir-se capaz de viver sem um homem ao seu lado. A ideia de que a mulher solteira é um ser incompleto e mal visto perde a vitalidade que exhibira até então (o facto de não poder perpetuar a sua descendência era visto como uma atitude contranatura e a virgindade parecia ser entendida de forma semelhante). Vejamos, pois, a forma como a personagem defende o seu ponto de vista, depois de pedir à irmã para deixarem o divertimento de lograrem os homens:

Sim, querida mana, he ju[st]o que deixemos tantas graciosidades, vivamos com aquelle credito que até agora temos seguido, abandonemos e[st]es pa[ss]atemp[os], e se no[ss]os Pais nos deixara[õ] sem dependencia de casamento, e com que pa[ss]armos, louvemos a Santa Providencia, que a[ss]im nos fez felizes, ba[st]e para triunfo a famoza logração, que pregámos a dois homens, que presumidos de girios, quaes miseraveis patos, se entregara[õ] ao logro sem o conhecerem.³⁴¹

A fim de reforçar a perspetiva da irmã, Beatriz aproveita para aconselhar todas as mulheres a terem cuidado com os homens a quem se entregam:

E vós mulheres, que segamente (*sic*) vos entregais á mar (*sic*) hum homem, lembraivos (*sic*) sempre, que póde ser vos engane, fazei huma pordente (*sic*) e[sc]olha para podereis (*sic*) acertar; allucinadamente não vos sacrifiqueis, e só a[ss]im alcançareis o triunfo que dezejais, e o contrario vos fará sempre viver de[sgo]stozas, afflictas, e sem so[ss]ego; con[se]rvai com o preziozo dom o vo[ss]o credito, e se acazo vos lembrar a zombaria, seja e[st]a traçada, sem a minima nota, vós vos rireis delles, e elles nunca de vós se rira[õ].³⁴²

³⁴⁰ Idem p. 16.

³⁴¹ *Novo Entremez Intitulado Dezenganos para os Homens nam se Fiarem em Mulheres*, p. 8.

³⁴² *Ibidem*.

Como vimos, não devem as mulheres ser sacrificadas pelos homens que com elas vivem. É, mais uma vez, um sinal de emancipação feminina: a submissão tem os dias contados; cabe à mulher prezar a sua vida, fazendo valer os seus direitos.

A cena não estaria completa sem a intervenção da criada. Por não possuir fortuna, terá de casar para garantir um futuro melhor. No entanto, sabe que só um marido muito inteligente poderá enganá-la:

Affim que der a relpoſta ao criadinho, tambem me ponho ao fre]co, vou-me devertir com vo]ſas mercês; homens que os leve a fortuna, quem os conhecer que os compre, já me não enganaõ as]uas mócas, e]tou muito experiente nas]uas maximas;]ou muito rapariga, mas]e houver de cazar, ha de]aber muito o maxachaz (*sic*) que me lograr.³⁴³

Quanto às personagens que surgem no início dos folhetos já casadas, a abordagem é distinta. Não cabem ali os casamentos felizes, *abençoados* por um sublime amor. Pelo contrário, os folhetos de cordel e, especificamente, os textos de teatro que aqui nos interessam, veem o casamento como

une véritable guerre, non pas en denteles, mais dans laquelle l'homme doit vaincre la femme s'il ne veut pas être lui-même vaincu. Cette outrance révèle mieux que les phrases policées des philosophes le conflit entre les hommes et les femmes et les angoisses masculines qu'il suscite. Le couple est un des lieux premiers de cet affrontement. Or les Lumières remettent en cause le mariage traditionnel pour promouvoir une nouvelle conception du rapport mari-femme.³⁴⁴

Como podemos constatar, o conceito de amor opõe-se ao de casamento, neste contexto. Carmen Martín Gaité expõe a diferença entre amor e casamento, ao afirmar que «[u]no era el campo de la pasión, de la mentira, de la tempestad; el otro, el de la templanza y la virtud.»³⁴⁵. Deste modo, «[e]l amor era deseo de libertad, de salir, de quemarse; el matrimonio, sumisión, medida, virtud. El amor, en una palabra, se oponía a la virtud.»³⁴⁶. Assim, não seria de admirar que «una vez alcanzada la meta tradicional de estas ilusiones – o sea, el matrimonio –, el amor se apagaba, tendía a evaporarse.»³⁴⁷.

De facto, as relações entre marido e mulher não chegam a ser satisfatórias. Vejamos o que se passa no entremez *Escola Moderna*, impresso em 1782. Andreza inicia a peça queixando-se à criada do facto de seu marido ser pobre, o que a leva a ter vergonha dele:

³⁴³ *Ibidem*.

³⁴⁴ «La femme», in *L'Homme des Lumières*, p. 438.

³⁴⁵ *Usos Amorosos del Dieciocho en España*, p. 183.

³⁴⁶ *Ibidem*.

³⁴⁷ *Ibidem*.

Quem será es[te] vilaõ? he meu marido! ó de[graça]! Je vem algum Cavalheiro, e Jabe, que Jou cazada com elle, que ha de Juppôr? que humilde Jou, que Jou baixa, e para andar entre os Nobres nunca mais eu terei cara.³⁴⁸

Para uma senhora de condição, como Andreza se considera, é obrigatório evitar o marido, preferindo a companhia de outros cavalheiros galãs e muito distintos, na sua opinião. Com eles, pode divertir-se e realizar a sua grande paixão, jogar. O marido acaba por descobrir a *fraqueza* da esposa e promete vingar-se de todos, tanto pelas traições da mulher, como pelo seu dinheiro, que ela dissipou:

Ah! meus trinta mil cruzados! louca mulher, impia, e fal[sa]! inda não faço ju[stiça]! inda a paciencia não cança (*sic*) de Joffrer tanta de[ordem]! mos he precisa con[tancia]: quero encher-me de razaõ, antes que ju[stiça] faça.³⁴⁹

A mulher do folheto intitulado *Devoção das Mulheres da Moda na Igreja, e o Modo com que Nunca Ouvem Mi[ss]a* (1774) conversa com uma amiga na igreja e queixa-se do vício do marido – o jogo – que é motivo de instabilidade matrimonial:

Amig. (...) V. m. Jempre tem conJomiJções (*sic*). O Jeu dono da caza e[stá] já mais emendado?
Mãi. Lá ficou elle agora em caza com o pequeno. (...) o genio he cada vez maior; cul[ta]-me a levállo (*sic*), que Jó Deos o Jabe; e o mais he aquelle negro vicio do jogo, que iJJo ha cauza de nunca em caza haver quietação.
(...)
E Jobre tudo, e[stá]r o meu coração em Justos, não me venha alguma noite para caza com a cabeça quebrada da caza do jogo, que he o que daõ de Ji taes vicios.³⁵⁰

Consciente da vida que leva, a Mãi sabe que nada pode fazer, pois, para o mal e para o bem, e[stá] casada. E aceita, resignada, o seu destino por ter do matrimónio uma ideia precisa:

O casamento, e a mortalha do Ceo Je talha. Sempre ouvi dizer, que Je tiver de Jucceder, Jempre ha de Jer (...).³⁵¹

Porém, considera que foi enfeitiçada no seu casamento, pois o comportamento do marido mudou radicalmente algum tempo após a união dos dois:

Ai, mana, q parecia couza de feitiçaria! parece que me deo (*sic*) cóca aquelle homem! Elle antes de cazar cõmigo, não Jabe o agrado, e meiguice com que me tratava, que iJJo he o que me cativava, e

³⁴⁸ *Escola Moderna. Entremez*, p. 2.

³⁴⁹ *Idem*, p. 5.

³⁵⁰ *Devoção das Mulheres da Moda na Igreja, e o Modo com que Nunca Ouvem Mi[ss]a*, p. 5.

³⁵¹ *Idem*, p. 7.

aquelles tres mezes de cazada, não era ſenaõ a fatar, boca que queres, coração que dezejas, adorava-me, e cegava por mim, e ao depois ſe virou de tal ſórte, que he o que ſe ſabe.³⁵²

Esta revelação leva a amiga a relembrar uma canção cujos versos sintetizam um comportamento amoroso que também varia ao longo do tempo:

V. m. nunca ouvio (*sic*) dizer huma cantiga, que diz, o amor em quanto (*sic*) novo ama com todo o cuidado.³⁵³

Quando o motivo da discussão tem a ver com a intenção da mulher em sair de casa para se divertir, contrariando claramente a vontade do marido, os folhetos abordam com detalhe os argumentos de ambas as partes e, no final, quase sempre a mulher se arrepende do seu comportamento e a paz volta a reinar no seio familiar. Não é, porém, o caso do folheto intitulado *Relação das Malogradas Tramoias, e Diſputas, que Teve huma Mulher com ſeu Marido, para que eſte a Levaſſe ás Barraquinhas*, de 1786. Martha, a mulher, queixa-se do facto de o marido, doente, ter feito uma promessa de ir com ela à romaria, como era seu desejo. O marido, recuperado, desmente-a, desconfiando de que ela deseja enganá-lo com a sua insistência:

Senhora Martha, não me faça tollo,
Que eu não ſou taõ furado do miollo,
Que não perceba a ſua alicantina:
Voſſê (*sic*) he muito eſperta, he muito fina,
Daquellas de aſſobio, e de lagoia,
Meſtra em artes de armar huma tramoia.
Mas deſcance, que em mim ſítio não acha;
Não caio em lograções (...).³⁵⁴

O velho argumento do arrependimento de ter casado com tal homem é utilizado por Martha, aos gritos, quando se apercebe de que o marido não vai ceder:

A culpa tive-a eu: eu fui a tolla,
Em cazar com voſſê (*sic*), ſô mariolla.³⁵⁵

Deos perdoe a quem foi diſto a culpada,
Que eu pudera mui bem eſtar caſada
Com quem me adevinhaſſe (*sic*) os penſamentos;
Pois bem ſabe, que os tinha meſmo aos centos.
Foi caſtigo de Deos; e he couſa certa,

³⁵² Idem, pp. 7-8.

³⁵³ Idem, p. 8.

³⁵⁴ *Relação das Malogradas Tramoias, e Diſputas, que Teve huma Mulher com ſeu Marido, para que eſte a Levaſſe ás Barraquinhas*, p. 4.

³⁵⁵ Idem, p. 7.

Que o que mais e[sc]olheo, menos acerta.³⁵⁶

Mas o marido não quer que a mulher se comporte desta forma, mostrando-lhe, pelo contrário, qual deverá ser a sua atitude enquanto esposa:

A mulher, que de[se]ja ter de honrada
O nome, deve [se]r mui moderada
Nas [su]as acções todas, de[se]jando
Só aquillo, que he ju[st]o; e trabalhando
Por ter a [su]a ca[sa] em quietação,
Em [so]cego (*sic*), armonia (*sic*), e uniaõ!³⁵⁷

Sem o tão desejado consentimento do marido, a mulher desespera e afirma:

Eu e[st]allo, eu e[st]ouro, eu arreberto,
Eu morro, eu enlouqueço, eu de[se]spero,
Dê-me hum corda, que enforçar-me quero.³⁵⁸

Contrariamente, pois, ao que sucede nos restantes folhetos, não há aqui lugar a arrependimentos. Pelo contrário, o marido deseja fazer a vontade expressa pela mulher, preferindo ficar viúvo, mas honrado:

Que lhe dê hum corda? Ai [si]m [se]nhora!
Eu lha faço aqui vir já [se]m demora.
Que pedirá vo[ss]ê (*sic*), que lhe eu não faça?
He [se]u go[st]o enforçar-[se]? Satisfaça
Logo, e já, rebolindo o [se]u de[se]jo;
Não tenha ju[st]o algum, não tenha pejo.
Trate de o dar logo á execução;
Porque [se]mpre he morrer de su[spen]saõ.
E [se] aca[so] a vo[ss]ê (*sic*) lhe parecer,
Que a demora da corda póde [se]r
Damno[sa] do [se]u go[st]o ao cumprimento,
Aqui temos hum poço no apo[se]nto,
Vá-[se] nelle deitar a toda a pre[ss]a,
Tudo vem a [se]r hum: não me e[sm]oreça.
Pois antes quero [se]r viuvo honrado
De mulher, que [se] tenha á morte dado,
Por máo genio, teimo[sa], e turbulenta,
Do que, depois de ter annos [se]ffenta,
Concorrer para tantas maganagens,
Quantas encobre a capa das Romagens.³⁵⁹

³⁵⁶ Idem, p. 10.

³⁵⁷ Idem, p. 8.

³⁵⁸ Idem, p. 16.

Assim se compreendem os usuais atritos entre marido e mulher que iremos convocar ao longo deste estudo. De momento, consideramos pertinente atentar para o testemunho da Amiga, que tem um comportamento discutível, mas parece resultar ao amenizar os desentendimentos conjugais, sobretudo quando o marido regressava a casa zangado. Estamos, de facto, perante uma atitude de humildade por parte da esposa, de acordo com os princípios basilares do matrimónio:

Mãi. (...) Ora elle trata-a bem?

Amig. Muito bem; melhor do que eu merecia. Eu tambem fei lhe fazer a vontade, que elle em não andando embarcado, recolhe-se logo á noite; e então, vidazinha, ando-lhe ao geito, que bem sabe V. m. que huma mulher honrada ha de fazer muito, porque seu marido lhe não perca o respeito; então he preciso quando elle anda molesto ter muito cuidado, e quando elle algumas vezes vem enfadado, e se poem a ralar, não lhe responder; porque huma mulher, minha rica, nunca tira o melhor delles, porque sempre são homens, e Deos nos livre delles encetarem o queijo.³⁶⁰

Notemos ainda que, apesar de o marido chegar a casa zangado e a discutir, a mulher tem de se conter e não responder. Mesmo assim, considera não ter razões de queixa do seu trato, pois assume que não merece tanto da parte dele.

Menos comedida é Izabel, uma espanhola que, no *Entremez do Soldado Valentaõ*, de 1773, protagoniza uma acesa discussão com Varreta Sancristaõ, seu marido. Não faltam a esta cena a violência física e os insultos, bem como graves acusações de traição. Por este motivo, será possível considerar, com propriedade, que as duas personagens representam o dia-a-dia dos casais portugueses no século XVIII:

Varr. Larga-me a capa.

Izab. Que couza he larga?

Varr. Deixa, que tenho preija.

Izab. Qual preija?

Varr. Será, inda que não queiras. *dá-lhe*

Izab. Malvado Sancristaõ, fecatavernas (*sic*),

Elponja dos toneis, e vinagreiras,

Elpantalho, chupa fírios, pilha vélas,

Dejjas barbas nestas unhas por instantes

Verás hum grande mólho, e com ellas

Limparei.... mas está aqui gente.

Varr. Mulher tonta, se vojjê (*sic*) não se reporta

Aventuro hum negocio, que me importa.

Izab. A ver a tua Dama vás, malvado,

Licenciozo, em vês (*sic*) de Licenciado.

Varr. Não seja tão pezada, e tão tirãna.

Izab. Mais vale ser pezada, que leviana:

³⁵⁹ *Ibidem.*

³⁶⁰ *Devoção das Mulheres da Moda na Igreja, e o Modo com que Nunca Ouvem Mijsa*, p. 14.

Vai-te, pérrro, trapalhaõ, bandalho, mono;
Archote dos enterros, cheira mortos,
Dás-me zêlos a mim! que nunca os tortos
Ramalhetes te puz neſta cabeça!
Mas eu me vingarei muito depreſſa.³⁶¹

Mais adiante, Varreta arrepende-se de ter casado pela segunda vez, considerando o seu destino um castigo. No entanto, não pode viver sem as mulheres e, por isso, tenta, com a ajuda do soldado Jarrete, conquistar uma dama, que parece mais interessada em dinheiro que no pretendente:

Varr. Deſpertemos a minina (*sic*)
Com huma nova cantiga.

Vós, que eſtaes na voſſa cama,
Que dormis, e reſſonais,
Eu ando por eſta rua
Dando ſulpiros e ais.

A Dama abre a janella, e diz.

Dam. He o meu Sancristão Licenciado?

Varr. Quem ſerá, minha vida, hum deſgraçado;
Que hum favor ſequer já mais (*sic*) conſegue.

Dam. Com huma cantiga alegre
Moſtrarei quanto te quero.

Se me qués (*sic*), e eſtimas,
Dá-me dinheiro,
Que eſta cara, e garganta
Não a fez oleiro.

Varr. Eu eſtou morrendo por ella,
Quem arrancára a grade da janella (...).³⁶²

Mas as suas investidas não parecem resultar e, mais uma vez, se arrepende das paixões pelas mulheres:

Parar vá eu a Genebra
Se tornar a ter amores.³⁶³

³⁶¹ *Entremez do Soldado Valentaõ*, p. 3.

³⁶² *Entremez do Soldado Valentaõ*, pp. 7-8.

³⁶³ *Idem*, p. 12.

Para piorar a sua situação, Varreta é apanhado em flagrante pela mulher, que não é poupada aos insultos da amante do marido:

Izab. Tratante, aqui te apanhei
A' porta da tua Dama.

*Falla a Dama da janella os primeiros dous ver[os],
e ao depois [a]he, e [e] poem ao lado de Izabel.*

Dama. Falle bem, Gallega porca, ou Ca[te]lhana,
Se não quer experimentar [e] eu Tran[sm]ontana
Sahe.

A' moda de Portugal, bebada, marota,
Lhe faço como aos [e]us em Aljubarrota.³⁶⁴

Tudo, porém, termina bem: as duas mulheres aplacam a sua ira e todos dançam até ao final da peça, que não termina sem que Izabel advirta o marido:

E cá ao meu Sancr[is]taõ
I[st]o lhe sirva de emenda,
Só na [sua] obrigação
Daqui por diante entenda.³⁶⁵

Apesar de rara, a aversão masculina ao casamento era igualmente uma realidade. No *Novo Entremez Intitulado O Velho Avarento, e o Filho Estragador e a Grande Bulha, e De[se]ordem, que Tiveraõ os dous Criados, por Quererem a Cozinha por Força*, Pimentel, o criado de Armindo, considera que o amo não está no seu perfeito juízo por querer tanto casar:

(...) meu amo parece louco, [a]he de ca[sa] comigo, aballa, [f]em eu ver para onde, e fico [f]em jantar: depois que anda de amores, parece outro, tomara eu, que o Pai da tal [s]ugeita lhe de[se]sse huma boa ma[li]çada, e he bem feito, para que não [s]eja tolo, e he bem certo; pois que neste tempo [e] caza, bem mostra que o he, e não [s]ó i[st]o, mas [s]im ignorante, be[st]a, e...³⁶⁶

Em síntese, fazemos nossas as palavras de Dominique Godineau que se adequam perfeitamente às opções que os autores dos folhetos analisados tomaram, quando decidiram abordar o tema do casamento:

On met en scène des époux mal accordés dont l'union sera un désastre. On plaint les jeunes filles sacrifiées à la politique familiale, données à des vieillards qui leur répugnent, à des libertins qui

³⁶⁴ Idem, p. 13.

³⁶⁵ Idem, p. 15.

³⁶⁶ *Novo Entremez Intitulado O Velho Avarento, e o Filho Estragador e a Grande Bulha, e De[se]ordem, que Tiveraõ os dous Criados, por Quererem a Cozinha por Força*, pp. 3-4.

dilapideront leur fortune, à des avarés qui les feront vivre dans la misère, etc. Les plus résignées seront vouées au malheur, les autres tromperont leur époux. De tels mariages sont donc rejetés au nom de la liberté des filles et au nom des bonnes mœurs dont ils sont le tombeau.³⁶⁷

Seja como for, o casamento – tido como a instituição à qual nenhuma mulher resiste – prevalece, conforme se faz crer no *Novo Entremez do Velho Namorado, Impertinente, e Enganado*, de 1771:

He crível, que não queira
Caçar huma mulher? A mais fizada,
Ainda quando está triste, e trombuda,
Se lhe dizem, que he bom caçar a gente,
Dá logo huma rizada, mui contente.³⁶⁸

No entanto, por parte de alguns homens, o casamento deve ser evitado, tendo em conta que o engano é uma das suas características e nem mesmo um bom dote consegue atenuar o sofrimento causado pelo novo estado. Assim, é preferível, para alguns, a vida de solteiro:

Pois não ha casamento sem engano.
Quantos ha por ahi, que em vão suspirão,
Chorando a corriola em que cahirão.
Ainda aquelles, que cação com bom dote,
Experimentão penção (*sic*) de peor lote;
Que á sombra do que trouxe a mulher gaíta
Quanto era do marido, e nada baíta.
O estado de solteiro sempre he bello.³⁶⁹

Mas nem todos os textos enveredam por este caminho. Existe um folheto – o *Gracioso Entremez Intitulado: A Vaidade Castigada*, editado em 1792 – que apresenta Paquino com vontade de casar com Lijeta, sabendo que ela, por ser pobre, não tem dote para lhe dar. Estes dois criados julgam que o amor será suficiente para os manter unidos, apesar de Paquino considerar que o trabalho que um homem tem em suportar uma mulher bem merece um dote:

Lijet. E's muito engraçado; e duvido que me queiras por ser muito pobre.
Paq. Bagatella: ha fogareiro, e alçador, ganharás tua vida, e paçarás alegremente.
Lijet. Cada vez me agradas mais; tenho raiva aos homens que não se agradão das mulheres, senão pelo dote que tem.
Paq. A dizer-te a verdade, aturar huma mulher por toda a vida, sem que traga alguns conquibios, he a maneira de se marcar; mas em fim quero-te bem, e não me lembro de tal (...).³⁷⁰

³⁶⁷ Idem, p. 440.

³⁶⁸ *Novo Entremez do Velho Namorado, Impertinente, e Enganado*, p. 4.

³⁶⁹ Idem, p. 19.

³⁷⁰ *Gracioso Entremez Intitulado: A Vaidade Castigada*, pp. 3-4.

E não parece ser caso isolado, uma vez que o *Novo Entremez da Doutora Brites Marta* (1783) faz questão de frisar constantemente a importância do casamento. Várias são as personagens que assumem esta posição, reforçada, no entanto, pela decisão de Brites Marta, que, avessa ao matrimónio, aceita a proposta do Marujo e casa com ele no final da peça. Vejamos, pois, alguns excertos significativos da evolução da personagem no que a este assunto diz respeito. Respondendo às *investidas* dos pretendentes, Brites rejeita qualquer ideia de casamento, pois considera que unir-se a um homem só iria piorar a sua vida. E apresenta os seus argumentos: abomina os homens pobres e loucos; não consegue coabitar com um homem que bate na mulher; é inconcebível que um homem *escravize* uma mulher, sendo ela necessária à sobrevivência do marido:

Eu cazar-me, *nihil, nihil*.
Fugite tremendo agouro.
Aturar.... Oh! *Quantitatem*
Magnam Catervam Stultorum:
Aturar hum mentecapto;
Hum homem que seja doudo,
E mais que tudo pobrete,
Hum miseravel mingolo,
Que por cauza da miseria
Me dê a comer biscoitos!³⁷¹

Di[stinguo, &]ub di[stinguo,
Quanto áquelles, que, ainda torno
A dizer, que]aõ mui raros
Por bons; po]to que invejoso:
Concedo: Porém em quanto (*sic*)
Os mais, que com dezaforo
Maltrataõ as pobres mulheres
De pancadas, e de]ocos;
Naõ dormindo á noite em càza,
Fazendo mil dezaforos:
Por cujo intento, malignos
No meu algari]mo os nóto:
Ergo non potes e]ffe.
Ser bõa couza o Con]orcio.³⁷²

Que lucro tiraõ as Mulheres
nas prizoens do matrimonio?
tiraõ viverem captivas
per]eucula]eculorum,

³⁷¹ *Novo Entremez da Doutora Brites Marta*, p. 12.

³⁷² *Idem*, p. 13.

e viverem aperriadas (*sic*):
pois se o marido he zelozo,
como hum a beſta muar,
que ſempre os coices tem prontos;
naõ he a Mulher ſenhora
do chaõ levantar os olhos;
andando como Noviſſa (*sic*)
no Moſteiro dos eſtoiros.
Os Homens ſem as Mulheres
ſeriaõ perfeitos monos:
andariaõ, iſto he verdade,
deſpreziveis, e mui rotos;
ellas ſaõ quem os remendaõ,
quem nas meias lhe (*sic*) daõ pontos;
ellas ſaõ quem os alimpaõ (*sic*)
com affectos carinhosos,
e ha ainda, *Oh quantitatem*,
quem diga mal das Mulheres,
de quem naſcem os Homens todos?³⁷³

Face à intervenção do Marujo, que a pede em casamento, a sua reação seria, no mínimo, estranha se tivermos em conta tudo o que Brites dissera aos outros candidatos. No entanto, a força do amor levou esta mulher a mudar radicalmente a sua opinião e a referir, no final do entremez:

E neſte piqueno Drama,
menos ſerio que jocoso;
de mim ſouberaõ triunfar
as prizoens do matrimonio;
mas foi com eſte rapaz;
Vejaõ ſe tive bom goſto!³⁷⁴

Rara parece ser a abordagem do casamento no folheto intitulado *Devoção das Mulheres da Moda na Igreja, e o Modo com que Nunca Ouvem Miſſa*, de 1774. A Mãi, preocupada ao saber que o filho vai casar, confessa à amiga que tem medo de perder a ajuda que dele recebia para equilibrar as contas de casa. É, assim, a primeira vez que um progenitor se opõe ao casamento do filho apenas porque irá perder uma fonte de rendimento:

Amig. Deixállo (*sic*) cazar; pois que tem iſſo? Como ella ſeja honrada, que mais quer V. m.
Mãi. Naõ ha mais nada do que iſſo. Elle he o que ajudava a caza em muito, e agora naõ ſei como iſſo ha de ſer.³⁷⁵

³⁷³ Idem, p. 15.

³⁷⁴ Idem, p. 16.

³⁷⁵ *Devoção das Mulheres da Moda na Igreja, e o Modo com que Nunca Ouvem Miſſa*, p. 4.

A questão da indissolubilidade do casamento, aludida na primeira parte da dissertação, está igualmente presente nos folhetos de cordel estudados e não parece ser questionada por nenhuma personagem, pelo que o matrimónio se afigura um assunto que requer bastante poderação:

(...) o casamento filha, requer madura ponderação, he hum laço, que de huma vez unido, jó a morte o separa, e quanto a mim, dirro que negocio de tanta ponderação requeira mais tempo para se decidir (...).³⁷⁶

A terminar este importante capítulo, achamos por bem acrescentar mais uma nota de modernidade no que ao casamento setecentista diz respeito, mormente no que se refere ao trabalho da mulher e consequente emancipação feminina, nos termos em que abordámos o assunto na primeira parte da dissertação. Ao lermos o *Novo, e Divertido Entremez Intitulado As Girias das Cozinheiras, e a Paciencia das Amas*, de 1786, deparamos com Machavel que fala com o seu amigo Paçoal e com o amo deste, o velho Laurianno, acerca do seu casamento. Feliz, Machavel faz planos para o futuro de uma vida a dois:

A minha Ignez he me[st]ra em a[ma]r (sic) ca[ta]nhas, tem boa voz, e me gritando quentinhas, ora quentinhas, vende cada dia mais de vinte a[ma]dores (sic) dellas, e ganho no fim muito bons vinténs não fallando na herança que tive de hum tio que me morreo (sic), que se quize[ss]e fallar ni[ss]to, podia muito bem pôr a minha taberna, com xanfana (sic) á porta, e boa taboleta (sic) pintada, que di[ss]e[ss]e (sic) bello vinho, e fo[ss]se a[ss]im na verdade! veja V. m. se Ignez não vai ser huma heroína, vai lidar com dinheiros, e vai ser dona da sua casa.³⁷⁷

Porém, Laurianno não concorda com o facto de ser a mulher a trabalhar para sustentar o marido:

Tem vo[ss]ês (sic) baixos e[ss]piritos, as mulheres não devem com o seu trabalho su[ss]tentar a seus maridos.³⁷⁸

Mas Paçoal explica que o trabalho feminino é uma forma de marido e mulher partilharem as responsabilidades, o que, note-se, constitui uma reviravolta nas mentalidades portuguesas de Setecentos:

I[ss]to não he su[ss]tentar, he ajudar hum ao outro, sempre ouvi dizer, que o ca[sa]r era hum grande pe[ss]o, e levando-o ambos vamos menos carregados.³⁷⁹

³⁷⁶ *Novo Entremez Intitulado A Dama Presumida por Querer Sempre Andar a' Moda*, p. 11.

³⁷⁷ *Novo, e Divertido Entremez Intitulado As Girias das Cozinheiras, e a Paciencia das Amas*, p. 14.

³⁷⁸ *Ibidem*.

³⁷⁹ *Ibidem*.

De facto, para os pais das jovens casadoiras, o dinheiro nunca é demasiado e deverá ser tido em conta, mesmo que eles próprios sejam ricos. É o que sucede no *Entremez, ou Novo Drama Intitulado Raras Astucias de Amor*, de 1791, quando o velho Tritaão, pensando que o pretendente da filha é um mineiro abastado, afirma:

(Muito rico he eſte Mineiro! Quem me déra aproveitar da ſua riqueza! Só conſeguiria o meu deſejo, ſe elle caſaſſe com minha filha, que ſem dúvida hia bem empregada; e depois juntas ás ſuas (sic) minhas riquezas, eu metteria terror de ſer tão rico, e todos me reſpeitariaõ (...).) á parte.³⁸⁰

No *Novo Entremez Intitulado O Novelleiro Extravagante, e o Poeta Vaidozo, com a Grande Deſordem, que lhe Succedeo em Caſa do Velho Rabugento nas Aſſembléas das Filhas*, de 1789, o dinheiro surge como uma espécie de maldição para as filhas de Sovina, Lesbia e Flora, pois seu pai, apesar de riquíssimo, deseja para genros unicamente homens ricos, ainda que velhos. Por isso, Lesbia lamenta:

De que nos ſervem as riquezas, ſenão de vivermos apouquentadas?³⁸¹

No que diz respeito à peça *Tristes Lamentaçoens das mays Embusteiras, Amargozo Pranto das Moças Plebeas, e Garotas*, publicada em 1786, é a mãe quem, desta feita, se preocupa com o destino das filhas e tudo faz para *pescar* o pretendente rico de uma delas. Apesar de longa, a fala de Alcofina é reveladora dos interesses duvidosos que levam uma mãe a tratar do *melhor* futuro para as suas descendentes, mesmo que, para isso, tenha de obrigar um homem rico a casar:

(...) aqui para nós, os homens ſaõ inconfiantes, tem muito quem os queira, e ſe não vão por aſſalto, e armação não caſaõ com pobres, e de mais ſervia de deſculpa para o mundo o ter a gente recurſo de os obrigar como verbigracia hum homem negociante muito rico, que vem aqui a minha caſa, e ama muito deveras a minha filha Marina, elle he paſſaro velho, não o pilhaõ, não o pilhaõ, eu claramente ſei iſto; mas como elle e tras veſtida ás mil maravilhas, e me ſustenta a maior parte do anno, e eu ſou como ſe ſabe huma viuva pobriſſima, vou fazendo a viſta gorda, e a vizinhança digo eſte ſenhor que aqui vem, quer caſar com minha filha, ellas me aconselhaõ, que o ſegure, e eu a iſto reſpondo, que já cá tenho na unha a ſegurança em hum eſcrito de caſamento, que niſto eſtejaõ ſeguras, que não ſou eu mulher com quem elle brinque, e aſſim a minha honra não padecia; agora, que ſegurança heide (sic) dar deſte contrato daqui em diante.³⁸²

Quando os pretendentes não são ricos, a única forma de estes conseguirem casar com a rapariga que desejam é recorrendo à mentira. De facto, muitos são os folhetos que apresentam rapazes pobres que invocam ascendência aristocrática para enganar pais e filhas casadoiras. É preci-

³⁸⁰ *Entremez, ou Novo Drama Intitulado Raras Astucias de Amor*, p. 7.

³⁸¹ *Novo Entremez Intitulado O Novelleiro Extravagante, e o Poeta Vaidozo, com a Grande Deſordem, que lhe Succedeo em Caſa do Velho Rabugento nas Aſſembléas das Filhas*, p. 8.

³⁸² *Tristes Lamentaçoens das mays Embusteiras, Amargozo Pranto das Moças Plebeas, e Garotas*, p. 6.

samente o que acontece no *Novo Entremez Intitulado O Estravagante* (s/d), quando D. Laurencio, auxiliado pelo criado Ginjeira, decide mentir para impressionar D. Brites, com quem espera, pelo matrimónio, realizar um bom negócio:

D. Laur. Nesta casa, se caso, caso bem.
(...)
D. B. Ouvir quizer a graõ Genealogia
Da vossa respeitavel Fidalguia.
D. Laur. Ajuda-me a mentir, Ginjeira, mente. *á parte.*
Ginj. O mentir leva ao Inferno muita gente.
D. Laur. Sou filho do grão Duque de bus bus...
Ginj. E da grande Duqueza de trus trus....
D. Laur. Meu Avô, era hum grande do Oriente.
Ginj. Taõ grande que mettia medo á gente.
D. Laur. Casou com minha Avó que era huma Dama
Da mais rara belleza, e maior fama.
Ginj. Affamada Senhora foi aquella,
Foi á cova de palma, e de capella;
Minha rica Senhora;
Oh quem te vira agora, mesmo agora.³⁸³

Apesar da paródia da cena, D. Brites acredita na veracidade das afirmações do pretendente e deseja casar com ele:

D. B. Sois por certo de illustre, alta familia.
(...)
Vou depressa chamar o meu Tutor
A dar-lhe aviso, que este meu Senhor
Quer ser o meu Consorte. Porque entende
Que eu mereço os affectos que me rende.³⁸⁴

Relativamente ao *Novo Entremez Intitulado O Casamento sem Esperanças de dous Filhos*, editado em 1788, Angela, mãe de Claudia, descobre que a filha já está casada com um E[st]udante. Apesar de não poder fazer nada, partilha a sua preocupação quanto ao sustento da casa, já que o genro não trabalha. No entanto, tanto este como seu pai Polidoro garantem que possuem bens suficientes para manterem o casal, o que tranquiliza a velha mãe:

E[st]. Senhora, vo[ss]a filha e[st]á de[po]sada comigo, e creio que por muitas cau[sa]s não merece a vo[ss]a reprehensão. Ang. Não merece a minha reprehensão? Pois disse-me qual he a vo[ss]a occupação? Em que haveis de adquirir a vida? Se a vo[ss]a criação foi sempre applicação dos Livros! e a frequencia das aulas? Agora nesta vida co[st]umado não quereis u[so]ar de outro modo de vida, em que po[ss]ais a[ss]i[st]ir aos encargos do matrimonio. E[st]. Senhora, os bens da ca[sa] de meu Pai (que presente e[st]á) são

³⁸³ *Novo Entremez Intitulado O Estravagante*, p. 4.

³⁸⁴ *Ibidem*.

ſufficientes, para o trato decente de huma Senhora, ſem a ſugeição de huma caſa de venda. *Pol.* Senhora na minha caſa ha muita ſifficiencia (*sic*) para o tratamento da minha nora, e meu filho, e ainda para mais alguma familia, ſe vós quizeſſeis...³⁸⁵

Mais adiante percebemos que Angela aceita a proposta e casa com Polidoro, já que a fartura da casa assim o permite.

O *Novo Entremez Intitulado O Criado Astuto, ou O Velho Cego de Amor*, de 1787, reserva a função de velar pelo destino dos filhos, que normalmente cabe aos progenitores, à avó. Esta apresenta-se bastante determinada em obrigar a neta a casar com um homem rico, porém velho. Como habitualmente acontece nos folhetos estudados, também a velha Guimar se arrepende do mal que tentava fazer à neta, sacrificando o amor aos interesses financeiros. Atentemos no seu discurso final de arrependimento:

Agora conheço o meu erro: Agora vejo caſtigada pelo Ceo a minha loucura, tomai vós que ſois ſuperiores em mi exemplo, não obrigueis aos voſſos ſubditos a eſtado contra o ſeu goſto; o Ceo rege as noſſas acçoens, a vontade he livre, e ſó o meſmo Ceo nella tem dominio, juſtos, e ſaões conſelhos ſe devem meniſtrar (*sic*); huma pordente (*sic*) educação os fará felices, e o conſtrangelos (*sic*) he expolos (*sic*) a mil ruinas, como bem moſtra eſta farça.³⁸⁶

A lição de moral está patente nesta fala da personagem, na qual se destaca a importância de uma boa educação como garante da felicidade.

Mais rigorosas parecem ser D. Fagundes e D. Sinfronia, avós de Armelinda e de Brazia, quanto à vida amorosa destas, no *Novo, e Gracioso Entremez Intitulado As Rabuges das Velhas, e a Paciencia das Raparigas*, de 1786. Fundamentalmente, comportam-se como os pais ou tutores das jovens casadoiras, impondo as suas regras, que, como é evidente, não são bem aceites pelas netas. Vejamos alguns exemplos do discurso das velhas dirigido às raparigas:

D. Fag. Tenho dito, tenho dito, eſcuzemos de mais lécas, não me ſeja delambida, ha de fazer quanto ſua Avó lhe detreminar (*sic*), ſe não (*sic*) tudo irá n'huma poeira; voſſês (*sic*) não veraõ a feducia, que já quer ter Amante? já quer namorar? olha tu ſoncinha (*sic*), que te hei de medir a cára com ſinco (*sic*) dedos, que neſta abençoada maõ me deu o Ceo.

(...)

Que eſtá voſſé (*sic*) roſnando, não me ha de pôr pé em ramo verde; quero neſta caſa honra, e credito, não quero folias, farofias, e ſaltarellos, e muito menos namoricações, não quero as minhas janellas feitas paineis de basbaques, ha de ſer neſta caſa tudo recolhimento, chegar a ver a rua? por acaſo: trabalhar, cuidar no governo, ter portamento, tem-me percebido?

(...) ſou ſua Avó, que he o meſmo que ſua Mãi duas vezes (...).

(...) que queria? que a deixaſſe ir atraz dos ópios, e logrativas cantilenas deſtes bandalhos, que andaõ como galgo atraz de coelho, á mira de moça que tenha o ſeu dóte, para lhe contarem quatro parólas,

³⁸⁵ *Novo Entremez Intitulado O Casamento sem Esperanças de dous Filhos*, p. 15.

³⁸⁶ *Entremez Intitulado Os Cazadinhos da Moda*, p. 16.

e levarem de codilho a mama? não entendo, já tenho rugas, não lhe permittirei tal, fô perdendo o juizo (...).

(...)

D. *Sinf.* (...) que diria o mundo de nós, fê confentiffi-mos (*sic*) ás duas Netas raparigas, peraltices, e farófiás? quantos ataques, não teria-mos (*sic*) deſtes bonecos do arco do prégo? já pedindo-as para caſarem, já buſcando occaſiões de fê introduzirem por aſſerrimos (*sic*) chichisbéos, e por fêriaõ v. ms. As frangainhas dos rapazes; nada, não confinto, quero que fô trabalhem.³⁸⁷

Por vezes, são as criadas que afirmam discordar dos preceitos defendidos pelas velhas avós, conforme lemos no *Novo Entremez Intitulado Modo de Enganar as Velhas, Quando Saõ Mui Rabugentas*, de 1791. Descontente com a atitude de Jozefa Ambrozia, avó de sua ama, Jacinta não hesita em afrontá-la:

V. m. cuida que ha de fêr eterna? Enganaſſe (*sic*), v. m. já tem muitos Janeiros no corpo, e fê morrer, como fica a menina, e mais eu, que tambem a tenho fêrvido! Miseraveis de nós, morreremos ao pé de huma parede (...).³⁸⁸

No entanto, e apesar de, no final, dar razão à neta, Jozefa tenta impor a sua vontade:

Eu fôu neſta caza quem governo (*sic*), e fê tiverem o atrevimento de me contradizerem, hei de moſtrar-lhe quem fôu.³⁸⁹

Continuando o seu raciocínio, apresenta uma visão bastante *sui generis* do amor que deverá existir na relação da neta com o velho pretendente bastante rico que encontrou para casar com ela. À semelhança de tantos outros folhetos, o dinheiro deverá imperar na escolha do cônjuge:

(...) olha tolinha, a mulher de Juizo deve procurar para fêu marido hum homem que a fuſtente, que a trate bem, e lhe dê huma boa vida, não deve reparar neſſas nicas de idade maior, ou menor; o amor, minha neta, amor he, o que faz tudo neſte negocio, e de mais os velhos fêmpre trataõ as mulheres raparigas com muitas mais meiguices do que os bandalhos da eſcola moderna.³⁹⁰

Na peça intitulada *Os Velhos Amantes*, de 1784, é o próprio pretendente que se assume bastante rico e, por consequência, um bom partido. Por isso, não entende como a amada pode resistir às suas investidas, não o aceitando como marido:

Sabe o que perde, Senhora;
Hum homem maduro, e serio,
Hum homem de cabedaes,
Muito ricaço, e chineiro;

³⁸⁷ *Novo, e Gracioso Entremez Intitulado As Rabugas das Velhas, e a Paciencia das Raparigas*, pp. 1-3.

³⁸⁸ *Novo Entremez Intitulado Modo de Enganar as Velhas, Quando Saõ Mui Rabugentas*, p. 1.

³⁸⁹ *Idem*, p. 2.

³⁹⁰ *Idem*, p. 3.

Hum homem de enche-mão,
Em fim, hum rico mineiro;
Hum homem....³⁹¹

No *Novo Entremez do Velho Ciozo, e a Filha Namorada, e o Creado Sagaz*, de 1776, a determinação do pai de Virxina em contrariar todos os gostos da filha, retirando-lhe a liberdade, fá-la desejar a morte à opressão em que vive:

Naõ fei q hei de fazer,
Não polço tal soffrer
Ver agora meu Pai
Querer-me a mim privar
Tudo, o que he de meu gofo!
Nefta teima eftá polto
Quem haverá que dizifta (*sic*),
E nefta triſte conquiſta
Alivio nenhum polço ter,
Mais que lagrimas verter,
E nefta mizera figura
Choro minha deſventura,
Mais me valia morrer.³⁹²

O *Novo Entremez Intitulado Força de huma Inclinação Pura, e Amoroza, Adquirida com o Paſſeio para a Feira do Campo Grande* (s/d) apresenta Feliſarda a discutir com o seu irmão por ele não a deixar casar livremente, violentando a vontade dela e chegando mesmo a querer obrigá-la a ir para um Convento. É neste contexto que surgem as palavras de Feliſarda:

Por iſſo naõ eſperei as ſuas direcções; porque os eſtados dependem de eſcolha, e naõ do imperio.³⁹³

No entanto, sabemos que, no século XVIII, muitos casamentos eram realizados tendo como base a mentira, apesar de haver um número cada vez mais significativo de mulheres a repudiar esta situação. No *Entremez do Teimozo em Naõ Cazar* (s/d) é precisamente um homem que aprova o facto de uma mulher contestar o rol de mentiras envolvidas num contrato de casamento:

Muito deve, ſenhora, deſculpar-ſe,
Pela razão que tem para queixar-ſe
Das mentiras, com que nos noſſos tempos
Se contrataõ alguns dos cazamentos:
Eſſa he a razão porque

³⁹¹ *Os Velhos Amantes*, p. 9.

³⁹² *Novo Entremez do Velho Ciozo, e a Filha Namorada, e o Creado Sagaz*, p. 5.

³⁹³ *Novo Entremez Intitulado Força de huma Inclinação Pura, e Amoroza, Adquirida com o Paſſeio para a Feira do Campo Grande*, p. 10.

No melhor que lhe fallem não faz fé (...).³⁹⁴

No *Novo Entremez Intitulado O Estudante Bazofio, e Desgraçado* (1787), a situação apresentada é um pouco diferente, uma vez que, tanto Joŕé Rodriguez, o estudante e pretendente de Delia, como Aŕtolfo, o pai desta, querem que o casamento lhes permitia melhorar de vida e que não se dissipe a fortuna acumulada ao longo dos tempos. O estudante diz ao seu criado:

(...) vamos para o Porto, aonde me conŕta que ha muitos homens ricos, que pode ŕer lá ache algum bom caŕamento (...).³⁹⁵

Por seu lado, o pai de Delia esclarece bem o que pretende para o futuro da filha:

(...) tu és a unica filha que eu tenho, e defejo-te ver bem empregada, mas não te quero para eŕposos enão hum morgado (...).³⁹⁶

Querendo corresponder à vontade do velho, o estudante faz-se passar por um morgado rico do Alentejo filho de um latifundiário, quando, de facto, seu pai era estalajadeiro. Até o nome que inventa revela fidalguia:

(...) em primeiro lugar lhe devo dizer, que eu ŕou hum Morgado da Provincia de Aléntejo: o meu nome he Bento Anaŕtacio Pereira Mendez Coutinho de Lacerda Vaŕconcellos Zuniga Brandão.³⁹⁷

Feliz, o velho começa a pensar que aquele estudante poderia ser um bom partido para a filha e, à parte, repete a frase:

Forte caŕamento tinha aqui para minha filha!³⁹⁸

Como seria de esperar, o desfecho do folheto não segue a regra observada nos restantes, não havendo lugar a casamento.

Existem, porém, exceções, como a que encontramos no *Novo Entremez Intitulado A Doente Amoroza, e o Cirurgiam Amante*, (s/d), que decidimos chamar aqui a terreiro por constituir um modelo dos vários folhetos que insistem em mostrar a preferência das mulheres por homens que exibem outras qualidades que não a riqueza ou a beleza. Conversando com sua irmã, Tisbe revela claramente quais os atributos que encontra no seu amado Bufo e que lhe parecem suficientes para a fazerem feliz:

³⁹⁴ *Entremez do Teimozo em Naõ Cazar*, p. 7.

³⁹⁵ *Novo Entremez Intitulado O Estudante Bazofio, e Desgraçado*, p. 3.

³⁹⁶ *Ibidem*.

³⁹⁷ *Idem*, p. 5.

³⁹⁸ *Idem*, p. 6.

Antes quero viver com elle pobre,
Do que com outrem rica; tem bom genio,
Tem animo ſincero, brandos termos,
Hum agrado extremo: a natureza
Naõ o dotou de corpo mui perfeito;
Mas as obras ſaõ boas.

(...)

Quando, mana,
Me aſſiſte moſtra tal ſeriedade,
Tal gravidade no ſeu geſto, e roſto,
Que me parece hum Santo.³⁹⁹

O entremez *Escola Moderna* aborda a questão da igualdade de condição dos noivos de forma distinta. Desta vez, não é da boca dos progenitores que sai a declaração da necessidade de constituir casamentos em que a posição social dos noivos seja semelhante, mas de um galã que, apesar de tentar fazer passar a ideia de que é mais importante do que parece, apresenta um discurso bastante convincente, o que torna o texto mais original. Assim, Claudio, apesar de considerar que a dama que o adora é bela e possui dote e virtudes consideráveis, não se coíbe de acrescentar que ela «tem naſcimento humilde»⁴⁰⁰ e, por isso, «naõ iguala»⁴⁰¹ consigo, conclui. Mais adiante, traça um retrato bastante exagerado da sua condição de fidalgo e explica por que motivo não pode mesmo casar com Eufrazia, filha de um velho camponês:

Que diria hum Avô Nobre, hum Pai Fidalgo da Caza, hum Tio Commendador, outro Governador de Armas, hum Primo com quatro foros, dois Capitães em Bragança, hum Irmaõ Sargento mór, outro Coronel em Heſpanha, hum Cunhado Brigadeiro, outro Marchal (*sic*) das Campanhas? além da parte Materna, onde ha tantos brazões de Armas. que diriaõ todos eſtes ſe eu, por cegueira, cazára com a filha de hum pobre homem, de hum Capitaõ da Ordenança? ah! creio, que o mundo inteiro com odio me apedrejava; e que a minha Illuſtre prole ſe hiria eſconder nas brenhas.⁴⁰²

Mas é o folheto intitulado *Nova, e Segunda Parte divertida, / Da Filha barulheira e delambida, / Que levou de ſeu Pai grande maçada / Por querer ir á Miſſa aperaltada, / E agora tornou mais a levar, / Por querer ſem prepoſito caſar* (s/d) que apresenta diretamente aquilo que constituía a vontade dos pais relativamente ao casamento das filhas, segundo o *tempo antigo*. As palavras são colocadas na boca de Alonça, a mãe, que parece não partilhar dos mesmos preceitos do marido, deixando-lhe, no entanto, a decisão quanto ao futuro da filha:

Maiormente naquelles antiquarios,
Que eſtes taes penſamentos tem por vários,

³⁹⁹ *Novo Entremez Intitulado A Doente Amoroza, e o Cirurgiam Amante*, p. 4.

⁴⁰⁰ *Escola Moderna. Entremez*, p. 9.

⁴⁰¹ *Ibidem*.

⁴⁰² *Ibidem*.

E por enorme crime castigar,
A filha, que lhe diz, que quer casar,
Que antigamente taes procedimentos,
Os Pais he que travavaõ a seus contentos,
Procurando das filhas a vontade,
Mas não para intentallos (*sic*) liberdade,
E como teu Pai segue o tempo antigo,
Lá com elle te avem, mais te não digo.⁴⁰³

Abraçando igualmente a temática do casamento antigo, o *Novo, e Gracioso Entremez Intitulado A Formidavel Briga, e Escaramuça, que Tiveram na Feira duas Adelas, e hum Saloia sobre as Anquinhas de Arame* (1787) apresenta Andreza, uma velha adela, conversando com a sua amiga acerca da falta de liberdade que, no seu tempo de solteira, experimentava, o que a levou a casar bastante tarde. Esta situação contrasta com a das raparigas modernas que casam muito novas, por serem mais livres. Notamos, a poucos anos do final de Setecentos, a tomada de consciência da sociedade acerca do termo da repressão sobre as mulheres, fazendo adivinhar uma nova época que se aproximava a passos largos e que iria transformar radicalmente todas as relações sociais e conjugais. Atentemos, pois, nas palavras desta velha adela:

Nessa parte, minha prenda, levo-nos vantagem as raparigas desta era, que antigamente era muito custoso a qualquer fahir do ninho; e bem se ha de V. m. ainda lembrar antes do Terremoto, quanto custou a minha Avó, Deos lhe falle n' alma, a que eu casasse, com quem Deos tem, tendo eu já mais de trinta e tantos annos, e hoje de dez já nenhuma para que...⁴⁰⁴

No *Novo Entremez Intitulado O Rustico Desprezado*, de 1777, Rozaura não se importa com aquilo que o seu pai pensa acerca do casamento mais conveniente para si:

Que ralhe quanto quizer: cazar-me contra minha vontade! era o que me faltava! Não, diŕŕo eŕtá bem livre: póde viver deŕcançado (*sic*), que com quem elle quer, não hei de cazar.⁴⁰⁵

De seguida, acrescenta:

(...) vir para ŕer meu Eŕpozo hum homem, q nunca vi! Aturar hum Ruŕtico, creado nos montes, ŕem portamento, como de ordinario ŕuccede! Não, para civilizar impoliticos tenho pouca habilidade.⁴⁰⁶

É bem evidente a aversão de Rozaura a uma união com um homem que nunca vira antes, pelo que conclui:

⁴⁰³ *Nova, e Segunda Parte divertida, / Da Filha barulheira e delambida, / Que levou de eu Pai grande maçada / Por querer ir á Miŕŕa aperaltada, / E agora tornou mais a levar, / Por querer ŕem prepoŕito casar*, p. 5.

⁴⁰⁴ *Novo, e Gracioso Entremez Intitulado A Formidavel Briga, e Escaramuça, que Tiveram na Feira duas Adelas, e hum Saloia sobre as Anquinhas de Arame*, p. 4.

⁴⁰⁵ *Novo Entremez Intitulado O Rustico Desprezado*, p. 1.

⁴⁰⁶ *Ibidem*.

Com que não ha mais que os Pais obrigarem os filhos a hum casamento contra sua vontade?⁴⁰⁷

Em síntese, podemos afirmar que, parecendo imunes à resistência das filhas, os pais insistem, como vimos, em casá-las com alguém que lhes possa garantir um bom futuro, mesmo que se trate de um homem muito mais velho, pois consideram que os casamentos por amor são muito perigosos e costumam terminar mal. Pelo contrário, o casamento terá de ser, na perspectiva dos pais, encarado unicamente como uma transação de cariz comercial ou social. Por isso, não interessa que o pretendente das filhas seja um jovem pujante ou um velho doente, porém abastado. Veja-se o que acontece no *Novo, e Devertido Entremez Intitulado Cazamento por Nova Ideia*, de 1792. Nesta engraçada peça, Flávio diz à sua filha Angélica que não desiste da intenção de a casar com o seu amigo de longa data (e tão velho como ele), mesmo sabendo que ela o rejeita. Desvaloriza-se, mais uma vez, o amor como condição primordial para o enlace matrimonial:

(...) quanto ao amor elle com o tempo se fará, he rico, e tanto baste, para que vivas alegre; em fim, eu cá me entendo, e sei muito bem o que faço, não me replique mais, ha de ter noivo ricasso (*sic*), e coitada de você se me olhar para paraltas.⁴⁰⁸

De facto, o interesse dos progenitores em garantir um futuro promissor para os filhos leva-os a equacionar unicamente o casamento como uma meta a atingir. Esta situação é válida tanto para as raparigas como para os rapazes. No *Novo Entremez O Velho Honrado, e Prudente*, editado em 1785, Theobaldo, vendo que o seu filho Bartolino não consegue terminar o seu curso universitário, decide, ao menos, casá-lo bem. A ideia parece agradar ao filho:

Theob. (...) e já que Bartolino não tem genio para o estudo, procurarei cazalo (*sic*).
Bart. Sim, dilectíssimo, e amabilíssimo Pai. Vamos ao esponsalicio.⁴⁰⁹

As filhas, por seu lado, fazem promessas ridículas pelo exagero, completamente aterrorizadas com o futuro que os pais lhes têm preparado. Lesbia, no *Novo Entremez Intitulado O Espozo Fingido* (1791), diz à criada:

Se eu esse gosto configo,
Prometto (tu o verás)
De bailar hum anno a fio
De dia, e noite, diante
De hum estatua de Cupido.⁴¹⁰

⁴⁰⁷ *Ibidem*.

⁴⁰⁸ *Novo, e Devertido Entremez Intitulado Cazamento por Nova Ideia*, p. 4.

⁴⁰⁹ *Novo Entremez O Velho Honrado, e Prudente*, p. 13.

⁴¹⁰ *Novo Entremez Intitulado O Espozo Fingido*, p. 2.

No *Entremez Intitulado Gatuno de Malas Artes* (1791), Bastião conversa com a filha Damiana e, zangado, adverte-a:

Tenho dito; o meu cabedal não o quero entregue a peraltas: quero hum homem já maduro, abundante de bens, governado.⁴¹¹

A sua vontade será, pois, ter um genro tão rico como ele, para que a fortuna da família possa aumentar, e nunca um peralta pelintra. A aversão aos peraltas é, assim, recorrente nos folhetos. São tidos como usurpadores de fortunas que procuram alcançar através de um casamento por conveniência. Por este motivo, são preferíveis os namorados velhos e, de preferência, ricos.

Como seria de esperar, a reação das filhas aos ditames dos pais não é a melhor. Por exemplo, no *Novo Entremez Intitulado O Rustico Desprezado*, acima citado, Rozaura diz a seu pai:

Dezengane-je (...) que eu não pertendo (*sic*) cazar.⁴¹²

Perante a insistência do velho, a filha explica-se melhor:

(...) V. m. quer cazar-me contra minha vontade, e com hum ruftico, a quem nunca vi, e nunca tive amor?⁴¹³

O pai prefere evidenciar o dinheiro que o futuro genro possui e que, na sua opinião, faz esquecer a sua rusticidade. Rozaura não se conforma e afirma, suplicante:

Ah meu Pai, não permita, que eu viva em companhia de hum homem, que abomino, e de continuo aborreço, não queira que com elle caze.⁴¹⁴

O mesmo sucede no já referido *Novo Entremez Intitulado A Cozinheira Amorosa*, de 1792. Arminda faz ouvidos moucos ao que o pai lhe diz acerca do seu futuro e, quando este sai, ela confessa à criada fazer apenas a sua própria vontade:

Disso póde estar bem livre, amo o meu querido Armelindo, só a elle entregarei toda a posse da minha alma.⁴¹⁵

No *Novo Entremez Intitulado, A Palestra do Seraõ*, publicado em 1781, vemos que Felicia lamenta a morte do marido, pois necessitava dele para colocar algum juízo na cabeça de sua filha Maricas, no que diz respeito à escolha do noivo:

Naõ ha maior de[carada,

⁴¹¹ *Entremez Intitulado Gatuno de Malas Artes*, p. 5.

⁴¹² *Novo Entremez Intitulado O Rustico Desprezado*, p. 2.

⁴¹³ *Ibidem*.

⁴¹⁴ *Ibidem*.

⁴¹⁵ *Ibidem*.

Ah Je teu Pai fora vivo,
Tu andarias direita,
Olha cá também to digo
Que não te havia empregar
Em nenhum destes calçquilhos,⁴¹⁶

Mas a filha não se importa com os lamentos da mãe, preferindo ir rapidamente a casa da vizinha, pois sabe que lá estarão os filhos dela, que lhe agradam bastante.

2.2.1.3. A saudade, o ciúme e o casamento infrutífero

Não poderemos descartar o amor da necessidade que o ser humano sente de escapar à solidão. Por este motivo, muitos casamentos eram consumados apenas para que, um dia, as pessoas não acabassem abandonadas. Em certa medida, podemos considerar que o mesmo acontece nos dias de hoje. Assim, o apego ao ente querido reveste-se de uma importância ainda maior. Só assim se compreende que a separação dos amados, ainda que por um período de tempo reduzido, se torne insuportável, pelo será possível detetar uma perfeita correspondência entre amor e solidão: quanto mais intenso for o amor, maior é o sofrimento aquando da separação. Os entremezes não deixam de espelhar esta situação, como veremos de seguida.

No *Novo Entremez Intitulado O Velho Prezumido, e Enganado, e por fim Chorando e Vendo* (s/d), é referido o sofrimento causado pela saudade da pessoa amada. Pantalaão, pai de Rozaura, aconselha-a a prestar atenção a Rodolfo que está apaixonado por ela, devendo, ao mesmo tempo, estar sensível ao seu estado saudoso. Dá igualmente o seu testemunho para mostrar que este sentimento é universal:

Minha linda Rozaura o fenhor Rodolfo não póde hum jó instante viver longe de ti: Je tu o viras como eu o vi fuspitar, dar foluços, terias certamente dó do feui faudozo coração: eu fei o quanto cufta huma faudade: fui rapaz, tive amor, e por tua Mãi (que já lá eftá) chorei como huma criança de mama hum dia, e quaíi huma noite inteira eu vi efte namorado taõ afflicto que não tive outro remedio Je não trazello (*sic*) á tua prezença para que foccega[se].⁴¹⁷

De facto, todos os amantes acabam por sentir saudades e este *mal* atinge igualmente os poetas. D. Palanfrorio, apresentado, no *Novo Entremez Intitulado O Poeta Desvanecido, e as Damas Loucas por Versos* (1782), como «poeta de[svanecido]»⁴¹⁸, manifesta, deste modo, o seu sentimento, sabendo que ele só se dirige na presença da causadora de tanto sofrimento:

⁴¹⁶ *Novo Entremez Intitulado, A Palestra do Seraõ*, p. 2.

⁴¹⁷ *Novo Entremez Intitulado O Velho Prezumido, e Enganado, e por fim Chorando, e Vendo*, p. 3.

⁴¹⁸ *Novo Entremez Intitulado O Poeta Desvanecido, e as Damas Loucas por Versos*, p. 1.

Naõ pude demorar a minha amante paixaõ, em deixar de vir á sua preſença aliviar as continuas ſaudades que me opprimem na ſua auſencia, e agora me apreſento á ſua viſta, condeſcendente ás ſuas determinações.⁴¹⁹

No *Novo, e Devertido Entremez Intitulado Os Disgostos que Teve huma Secia de Lisboa, por Amor do seu Amante*, de 1789, é a vez de Dirandina expressar as saudades que sente pelo seu amado, apesar do escasso tempo em que permanecem separados:

Apenas de ti me aparto, ſaõ em mim as ſaudades, verdugos crueis, que me affligem o coração (...).⁴²⁰

Délcidia, no *Novo Entremez Intitulado: O Pai Zeloso da Honra*, de 1788, comove-se quando, só, confessa o seu mal – as saudades da pessoa amada:

Penozas ſaudades, que em tormentos
Me fazeis lacerar continuamente,
Publicai ao meu bem as duras penas
Que ſente hum coração d'amor ferido
Na falta do ſeu bem idolatrado. *Chorando.*⁴²¹

Curioso é o relato que, n' *O Novo, e Graciozo Entremez Intitulado O Grande Calote, que a Criada Pregou ao Velho, e o Logro em que Cahio, por não Deixar Cazar a Filha* (1793), Laberca e Martinho fazem do seu estado quando são atormentados pelas saudades ativadas pela separação dos amantes:

Lab. (...) Naõ te ſei encarecer o quanto padeço; quando te naõ vejo, mil convulsões repetidas, outras vezes ſinto hum pezadello por ſima do coração, que iſto he couza nunca viſta, e por fim, ſó em cazando contigo (*sic*) poderei dizer: *Ora graças ao Ceo, que já naõ padeço.*

Mart. E entaõ que farei eu? tu com pezadelos, e eu cada vez que te naõ vejo, diminuo tanto a minha gordura, que te affirmo certamente, que ſe vou por eſte emmagrecer, daqui a poucos dias eſtou igual a huma ſardinha de eſpicha (...).⁴²²

A vontade de estar com a pessoa amada faz desesperar quem por ela espera. Consequência natural da saudade, a vivência do tempo psicológico afeta quase todas as personagens dos folhetos de cordel. Os dramaturgos exploram, por isso, a expressão dos sentimentos potenciados pela expectativa. Convocamos, a título exemplificativo, a conversa que D. Lepida tem com a sua cria-

⁴¹⁹ Idem, p. 11.

⁴²⁰ *Novo, e Devertido Entremez Intitulado Os Disgostos que Teve huma Secia de Lisboa, por Amor do seu Amante*, p. 13.

⁴²¹ *Novo Entremez Intitulado: O Pai Zeloso da Honra*, p. 6.

⁴²² *O Novo, e Graciozo Entremez Intitulado O Grande Calote, que a Criada Pregou ao Velho, e o Logro em que Cahio, por não Deixar Cazar a Filha*, p. 6.

da Ignez a propósito de Silverio, o seu amado, no *Novo Entremez O Doutor Sovina* (s/d). Desesperada, D. Lepida afirma:

Tomára que vie[ss]e Silverio.
(...)
Cada instante me parece hum século.⁴²³

No *Novo, e Devertido Entremez Intitulado Nem por muito Madrugar Amanhece mais Cedo* (s/d) ocorre o mesmo:

Ah querido Hortencio, e como me parecem dilatados annos os instantes, em que te não vejo.⁴²⁴

No *Novo Entremez Intitulado: O Peralta Vaidozo, e o Velho Prezumido*, de 1779, Lucinda conta à irmã que só a presença do amado é capaz de mitigar as saudades que sente:

Se o Ceo o permiti[ss]e, eu seria venturoza; e he tanta a saudade, que me opprime da sua vi[st]a, que não posso socegar (*sic*), sem ir ver se vejo o objecto, que me cauza allivio.⁴²⁵

Quando, porém, encontra aquele por quem nutre amor, exclama:

Alviçaras coração, que alcança[ss]es o triunfo da saudade.⁴²⁶

Também o seu pai sente o mesmo pela criada, o que mostra que as saudades não escolhem sexo ou idade para se manifestarem:

De[ss]de esta manhã, que não vejo a minha querida Intrometida, por quem padeço tantas saudades: tomára já, para [seu], e meu de[ss]canço, dar-lhe a mão de E[ss]pozo, que eu bem [sei] ella morre por mim (...).⁴²⁷

Um dos temas mais aludidos pelos folhetos de cordel é o ciúme. Intimamente associado ao casamento, o ciúme é tido, pelos autores dramáticos, como algo de normal e justificável perante o *mau comportamento* do ente amado. É, por isso, frequente vermos surgir o ciúme, que, em conflito aberto com o amor, ganha uma vitalidade semelhante à das paixões desenfreadas, que, regra geral, pouco têm de racional. No entanto, tal como o amor, também o ciúme é colocado ao serviço do dramaturgo, pois, na perspetiva de José Oliveira Barata, é ele que «faz progredir a fábula amorosa, porque provoca na pessoa amada um constante reavivar da paixão.»⁴²⁸. Trata-se, efeti-

⁴²³ *Novo Entremez O Doutor Sovina*, p. 9.

⁴²⁴ *Novo, e Devertido Entremez Intitulado Nem por muito Madrugar Amanhece mais Cedo*, p. 10.

⁴²⁵ *Novo Entremez Intitulado: O Peralta Vaidozo, e o Velho Prezumido*, p. 12.

⁴²⁶ *Idem*, p. 15.

⁴²⁷ *Idem*, p. 12.

⁴²⁸ *História do Teatro em Portugal (Séc. XVIII) – António José da Silva (O Judeu) no palco joanino*, p. 306.

vamente, de um assunto comum em Setecentos ao ponto de inúmeras obras contemporâneas citarem o ciúme e suas consequências. Dos muitos exemplos que poderíamos aventar, apresentamos apenas um caso. Trata-se do Duc de Châtelet que, assombrado com o exagero sentimental dos portugueses, afirma que o ciúme «não é um sentimento, é uma loucura»⁴²⁹.

E não foram apenas os estrangeiros a denunciar os excessos nacionais. Também o Cavaleiro de Oliveira denuncia essa realidade e alude às consequências de um sentimento tão exacerbado como o ciúme, sobretudo por parte dos homens do povo:

Em Portugal domina uma falsa moral de honra, que incita e anima à selvajaria homens civilizados. Segundo esse código, torna-se réu da desonra o esposo que, em vez do desagravo direto, desce a denunciar a infiel. Verdade seja que este inexorável e absurdo código de honra vai passando de moda entre os meus concidadãos. (...) É claro que a gente instruída se modificou, quanto ao povo, já o meu juízo não é tão favorável. Ali medram no terreno crasso da ignorância os maiores abusos; os homens são ciumentos e maus; por causa de nada suspeitam das mulheres e, brincando, as despacham para o outro mundo ou lhes dão uma vida dura de inferno.⁴³⁰

Ocorrendo sempre que existe um amor verdadeiro, o ciúme transporta consigo alguma da insegurança e fragilidade que o amor, por natureza, admite. Assim, o seu fim poderia ocorrer de um momento para o outro, pelo que o marido (ou namorado ciumento) encetava um apertado controle sobre a companheira, situação que não era muito bem vista pela sociedade. Por isso, os conselhos que são dados na época aos maridos que padecem dos tais zelos apontam no sentido de evitarem o ciúme, sob pena de atraírem males maiores.

Interessante será notar que alguns dos conselhos dados às famílias do século XVIII se referem aos maridos mal casados. Trata-se de uma situação recorrente em qualquer época e em qualquer cultura. No entanto, nenhum dos entremezes aborda com profundidade esta temática, como acontece com o casamento, em geral, ou com o ciúme. A figura masculina trabalhada nos folhetos não se compadecia com uma notação da virilidade manchada pela fraqueza ou resignação. Assim deveria ser a relação de um mal casado com a sua esposa:

Ama-a muito, porque he tua mulher, com tal affecto, que morras por ella, se for necessario, como Chirsto por sua esposa a Igreja, a quem amou, antes que ella o amasse: estima-a muito, porque he carne da tua carne, e corpo teu (...).⁴³¹

Os ciúmes excessivos associam-se ao desejo de vingança contra a mulher que rejeita o seu pretendente por estar apaixonada por outro homem. É o que sucede com Ambrosio, no entremez intitulado *Os Velhos Amantes* (1784). A sua fúria leva-o a produzir um discurso bastante duro:

⁴²⁹ *Voyage ci-devant Duc du Châtelet en Portugal*, p. 76.

⁴³⁰ *O Galante Século XVIII*, p. 101.

⁴³¹ *Relação dos Remedios uteis e proveitosos para os que forem Mal Cazados...*, Lisboa, na Officina de Ignacio Nogueira Xisto, 1764, p. 4.

Hum dardo que me atravessa,
Hum cáustico, hum vivo incendio,
Huma ancia, huma ferida,
Hum basilisco, hum veneno;
Huma bala acceza, tudo
Dentro deste buxo levo.⁴³²

É a criada quem escuta aquela fala, concluindo não haver nada a fazer, pois o estado de Ambrosio decorre do amor que sente por Lucinda:

Mas que ha de ser, se quem ama
Se sugeita (*sic*) a mil tormentos.⁴³³

Por vezes, um simples atraso desencadeia uma cena de ciúmes e a falta de confiança no amado leva a que este receba uma autêntica marca de pertença. O *Novo Entremez Intitulado: A Velhice Namorada* (s/d) espelha a realidade que apresentamos. Antiquaria, uma velha apaixonada pelo seu mestre Ambrozino, depois de revelar os seus ciúmes, decide dar-lhe um retrato seu, que faz questão de prender na casaca do amado, apesar de este não ter o mais pequeno interesse nela e se esforçar por não revelar que é casado. Vejamos como evolui a cena:

Ant. Senhor Ambrozino, sou toda vossa. (Assim elle fôra todo meu) (*Á parte.*) Hoje vindes muito tarde: foste dar lição a alguma Discipula que mais vos agrade?

Amb. Nenhuma tenho que me agrade tanto. (Forte pêra) (*Á parte.*)
(...)

Ant. Ah rico Mestre, que tanto me obrigas! O sinal da minha recompensa, e do meu amor, he o meu retrato: (*Dá-lhe o Retrato.*) aceitai-o, que eu vou buscar huma fita para o trazeses junto ao peito.

(...)
Antiquaria com fita prende-lhe o retrato na casaca.

Ant. Quero enfeitar o meu Menino com o habito de amor, em quanto não lhe dou outro mais nobre.
(...) Olhe que o não ha de tirar do peito, para mostrar ao Mundo, que he todo meu.⁴³⁴

O próprio Ambrozino padece em casa do mesmo mal de ciúmes, o que constitui para ele um motivo adicional de preocupação:

Esta Mulher será tola de serventia, ou de propriedade? Querer cancas⁴³⁵ com voz de arrã (*sic*)! Querer namorar-me com cara de Furia! Ah! Que será de mim se minha mulher o sabe, que arde em ciumes!

⁴³² *Os Velhos Amantes*, p. 10.

⁴³³ *Ibidem*.

⁴³⁴ *Novo Entremez Intitulado: A Velhice Namorada*, pp. 4-5.

⁴³⁵ A cópia do folheto está degradada e a palavra não se lê claramente.

Eu se presisto (*sic*) no enredo, temo que ao depois a brucha (*sic*) me embruche (*sic*): Se abro o prego de casado, seca-se-me a fonte das lições, e da xuchadeira (*sic*). Ah! Não sei o que faça!⁴³⁶

Quando o atraso do amante é maior, como aquele verificado no *Entremez Novo da Castanheira ou A Brites Papagaia* (s/d), os ciúmes tendem a aumentar. Papagaia sabe que o homem que ama irá justificar a sua ausência superior a quinze dias com mais uma mentira. No entanto, ela não deixa de gostar dele e afirma sentir até orgulho em ter um namorado como o seu Zabumba. Tudo isto não impede o lamento que deixa escapar por se sentir manietada pela paixão. Atentemos, portanto, nos sentimentos contraditórios que o seu discurso inicial traduz:

Mas que me diz do Zabumba?
Sempre he amante firme:
Ha mais de duas semanas
Não ha quem lhe ponha a vista:
Ha de entrar-me com desculpas,
Dizendo que esteve abordo (*sic*),
E ha de mentir, porque sabe
Que eu ralho fô e não mordo:
(...)
Ah traidor, falfario amante!
Coitada de quem quer bem!⁴³⁷

Apesar do conselho que o Taberneiro lhe dá no sentido de deixar de sofrer e procurar outro amante, Papagaia prefere continuar com o seu Zabumba, justificando a sua opção deste modo:

Outro com a graça daquelle,
Não he facil de pilhar,
Nem ha em todo este bairro,
Quem lhe chegue ao calcanhar,
Onde ha outro que se atreva
A travar com elle bulha?
(...)
Huma mulher como eu fôu,
Faz chança de hum tal Amante;
Se alguem comigo se atreve,
O de/pique he n'hum instante.
(...)
Mas pobre de mim, coitada,
Se aquelle demo me deixa,
Estando taõ empenhada (...).⁴³⁸

⁴³⁶ *Novo Entremez Intitulado: A Velhice Namorada*, p. 4.

⁴³⁷ *Entremez Novo da Castanheira, ou A Brites Papagaia*, pp. 1-2.

⁴³⁸ *Idem*, p. 2.

No *Passatempo Dramatico, em que se Mostra o Valor de hum Bom Concelho (sic)*, para a *Emenda de huma Vida Desordenada*, de 1775, é Felizarda quem apresenta às amigas o comportamento do marido toldado pelos ciúmes:

De fallar neſtas coizas tenho pejo,
Mas não poſſo deixar de rellatáſſas (*sic*):
Eſte, Marido, he tal, que as ſuas fallas
Não são mais do que eſtar arrepender-me (*sic*),
E aonde quero ir deſvanecer-me:
Contumaz de contínuo a que não ſaia,
Que as que brincão não são da minha laia,
Não vá alli, por que não eſtá convidada,
Não vá acollá, que ha lá peralvilhada,
A cazada não he mulher de eſturdias,
Não vá a feſtas, que neſtas ha balburdias,
E muitas coizas deſta natureza,
Com as quáes me conſome, e me tem preza:
Tanto, que ir ver os Toiros me privou,
E de raivozo o corpo me maſſou.⁴³⁹

E, como pudemos constatar, os ciúmes revelaram-se de tal forma excessivos que os maus tratos físicos infligidos contra a mulher eram uma realidade. Felizarda pensa, por isso, que o facto de o marido ser tão precavido não tem razão de ser, pois não se revê no grupo de mulheres em que tal atitude é necessária:

Eſſa [precaução] ſó cabe na mulher, que he louca,
Mas naquella, que vive ſempre caſta,
Toda eſſa precaução em vão ſe gaſta.⁴⁴⁰

No *Novo Entremez Intitulado: Os Amantes Desconfiados*, de 1777, o ciúme é usado como estratégia para conquistar amantes desavindos. É o caso de Amandio e Filisbina que desconfiam um do outro sem motivos aparentes. Na tentativa de resolver o problema, Paſcoal, criado de Amandio, aconselha o amo a fingir ciúmes quando falar com a amada, depois de considerar que as mulheres são sempre as culpadas pelas desavenças amorosas:

(...) pois não ha gado peor (*sic*), para ſe apartar do rebanho, como ſão mulheres; o paſtor procura-la, e a ovelha, quanto mais elle a procura, então he que mais dele ſe affaſta.

(...)

Aſſim que ſe vir na prezença da Senhora Filisbina, não ſe moſtre com cara de réo (*sic*), mas ſim com cara de quem eſtá offendido, e quer o dezagravo; arme-lhe o ſeu ciomezinho, diga-lhe q ella

⁴³⁹ *Passatempo Dramatico, em que se Mostra o Valor de hum Bom Concelho (sic)*, para a *Emenda de huma Vida Desordenada*, p. 7.

⁴⁴⁰ *Ibidem*.

quer bem a outro, e que a V. m. o despreza; e que este, que ella adora, he sem duvida o hospede de caza.⁴⁴¹

Para Flaminio, personagem do *Novo Entremez Intitulado Os Premios que Da' Amor, aos que Sam Amantes Firmes* (1787), o ciúme não passa de uma fantasia:

(...) o ciúme (...) não he mais do que huma fantástica imagem, que se nos representa á nossa ideia, e nos faz crer por verdade aquillo, que imaginamos (...).⁴⁴²

No *Novo Entremez Intitulado Os Premios que Da' Amor, aos que Sam Amantes Firmes*, de 1787, Paçoal, criado de Flaminio, na tentativa de ajudar o amo a conquistar a amada, quer usar o ciúme como forma de persuadir a rapariga a esquecer as suas ausências e a aceitar o amor que tem para lhe dar. Apesar de não estar de acordo com a estratégia, Flaminio acaba por seguir os conselhos do criado, mas não evita as críticas deste:

Pa[c. Ella aqui, revista-se de hum semblante carrancudo, e arreminado, não leve cara de réo (*sic*), suponha ser verdade o que pensou, e pe[ça (*sic*) o dezagravo, venha logo ábailhe (*sic*) o maldito ciúmezinho, de-lhe pelas ventas com o amor do hospede, que a elle só estima, e tudo isto ha de ser muito a[ssanhado, V. m. verá pedir-lhe a mo[ça (*sic*) perdão, e estar por tudo, quanto V. m. quizer.

Flam. Que tiranno conselho, pois ainda em cima (*sic*) de ella ser a innocente, e eu o culpado, hei de mortificalla (*sic*)

(...)

O amor que existe em minha alma, não me encina (*sic*), a dar-lhe tal disgosto.

Pa[c. Hora (*sic*) isso he ser maricas, ha bom eu, veria a cara de ferreiro que lhe mostrava, dizia-lhe (*sic*) que era insolente, que tinha amor a outro bandalho, e por fim, dizia-lhe (*sic*) quanto me viesse á cabeça até me pedir perdão, faça o que lhe digo, e depois me dará os agradecimentos.

Flam. Elperançado na tua segurança, me anino á empreza.

(...) Vai-se.

Pa[c. Estes amigos não haviaõ de ter barba, pois jaõ o descredito dos barbados, pobres homens, tenho dó deles (...).⁴⁴³

2.2.1.4. O adultério e a violência doméstica

Declara Sara F. Matthews Grieco que «[a] história do adultério é a história de um modelo de comportamento duplo, segundo o qual eram toleradas ao homem as suas ligações extra-

⁴⁴¹ *Novo Entremez Intitulado: Os Amantes Desconfiados*, p. 7.

⁴⁴² *Novo Entremez Intitulado Os Premios que Da' Amor, aos que Sam Amantes Firmes*, p. 3.

⁴⁴³ *Idem*, p. 9.

conjugais, enquanto as das mulheres o não eram.»⁴⁴⁴. Esta afirmação resulta, evidentemente, das conceções setecentistas relativas aos papéis desempenhados por ambos os sexos. À mulher competia ser casta, para além de ter de contrair matrimónio virgem. Só assim poderia garantir herdeiros legítimos.

A infidelidade feminina era tida como bastante mais gravosa e subversiva do que a praticada pelo homem, uma vez que o facto de o marido não ter a certeza de que o filho que a mulher transporta no ventre é do seu sangue irá abalar a família com óbvias repercussões no âmbito social. Assim, a lei punia com muito mais rigor a mulher adúltera, exercendo uma repressão bem mais suave sobre o homem. As determinações religiosas da época, pelo contrário, tratavam de igual forma o cônjuge prevaricador. A sanção mais frequente, no caso da mulher adúltera, era o encerramento num convento para o resto dos seus dias.

A maior parte dos folhetos sujeitos a censura prévia debateu-se com várias dificuldades no sentido de fazer aprovar um texto que pudesse, abertamente, tratar o adultério. A literatura de cordel está recheada de exemplos que poderíamos chamar a terreiro. Um dos mais evidentes diz respeito à tradução⁴⁴⁵ da comédia de Molière, *Le Mariage Forcé*. A edição portuguesa, *Entremez Intitulado Esganarelo*⁴⁴⁶ ou *O Casamento por Força*⁴⁴⁷, de 1794, tentando contornar as instâncias censórias, tratou com pinças a questão do marido traído, temática rapidamente identificada pelo público (ou leitor) e que, sem sombra de dúvida, provocaria o riso; no entanto, se compararmos a edição portuguesa com o original, iremos perceber que muitas cenas foram significativamente reduzidas e outras mesmo suprimidas. Trata-se de uma censura prévia efetuada pelo tradutor / adaptador a fim de evitar males maiores (o chumbo por parte da Mesa Censória, que não admitia qualquer referência à infidelidade feminina). De facto, o assunto era de tal forma sério e uma

⁴⁴⁴ «O corpo, aparência e sexualidade», in *História das Mulheres – do Renascimento à Idade Moderna*, p. 113.

⁴⁴⁵ Marie-Noëlle CICCIA parece não garantir que o folheto que consideramos seja uma tradução de Duarte Serpa – que assumiu a tarefa na primeira edição datada de 1769 – da peça de Molière:

(...) Duarte Serpa s'attribue le statut de traducteur-adaptateur avec la première édition puisque le frontispice indique bien que la pièce est *traduzid[a] em vulgar* d'une comédie d[*o*] *Senhor Molière*. En revanche, les autres éditions ne sont plus présentées comme des adaptations ou des traductions mais bel et bien comme de véritables créations: non seulement le titre est légèrement modifié et devient *Entremez do Esganarelo ou o Casamento por Força*, mais surtout le nom de Molière a totalement disparu. *Esganarelo* est désormais un prénom facilement identifiable dans le milieu théâtral. La pièce devient ainsi portugaise et s'intègre au panorama du théâtre de *cordel*. L'anonymat ne cache plus un traducteur, mais un auteur qui a largement tiré profit de la pièce française, en y apportant suffisamment de son propre cru pour qu'elle devienne sienne. (*Le Théâtre de Molière au Portugal au XVIII^e Siècle*, p. 401).

⁴⁴⁶ No seu estudo, Marie-Noëlle CICCIA explica, deste modo, o significado do nome *Esganarelo* «qui rappelle par une heureuse coïncidence le verbe *esganar*, signifiant «étrangler» mais aussi, dans sa forme pronomiale «s'étrangler», «se montrer avare» et «se ronger d'envie», et produit donc un triple effet comique: à la fois la couleur humoristique du nom et ses deux sous-entendus sémantiques, car, non seulement *Esganarelo* se met lui-même «la corde au cou», mais on devine aussi qu'il se rongera d'envie, ou plutôt de jalousie.» (Idem, p. 411).

⁴⁴⁷ O folheto será estudado aquando da caracterização das personagens, pelo que nos abstermos, aqui, de transcrever e analisar excertos da peça.

ameaça à moral que, em 1751, D. José I viu-se na contingência de mandar publicar uma lei – intitulada *Lei sobre o delito de pôr cornos*⁴⁴⁸ – que proibia terminantemente um velho costume de colocar na porta dos maridos traídos um par de cornos. E não seriam poucos os casos em que tal sucedeu, pois muitas mulheres enganavam os maridos, talvez para se vingarem dos maus tratos que deles recebiam.

Uma outra peça de Molière, a *Comédia Francesa Intitulada Escola de Mulheres*, publicada pela primeira vez em Portugal no ano de 1782, tratou a temática do marido logrado que acredita ter encontrado uma esposa incapaz de o enganar por estúpida, mas que, mesmo assim, não facilita, vigiando-a constantemente. Esta comédia esteve na base da criação do *Novo Entremez, O Amor Artífice* (1782) e do *Novo Entremez Intitulado A Cozinheira Amoroza* (1792), que abordam o tema do adultério de forma original. No primeiro folheto, Geronte conclui acerca da dificuldade em controlar as mulheres para evitar traições:

Ah Geronte di[graçado,
Ainda te fias em f[onças (*sic*)?
Ah mulheres do diacho,
Quem vos fizera em pol[ças,
Em tiras, mais em picado!
Ando... ah! eu tremo de raiva,
E ha feis, para quinze annos
A criar huma trampoza
Para me deixar logrado.
E a lambisqueira da môça
Tambem com apaixonados!
Todas as guardas da porta
N[ã]o f[er]vem para e[st]e cazo.
Tapar-se ha[õ] (*sic*) as janellas
para ficar de[sc]ançado (*sic*).⁴⁴⁹

Apesar de não ser casado, o velho Ambrozio, cioso das suas pupilas que conversam com os pretendentes, sente-se traído, conforme relata no início do *Entremez Intitulado As Industrias das Mulheres* (s/d):

Que vejo! Brites, e Aldonça
c[õ] dois homens conver[sa]ndo?
pobre de mim! pela te[st]a
me va[õ] já na[sc]endo inchaços.⁴⁵⁰

⁴⁴⁸ É António Coimbra MARTINS quem nos dá conta do teor desta lei (cf. «Molière até hoje – com elas ou sem elas», in *República*, Lisboa, 22 de dezembro de 1973, p. 4).

⁴⁴⁹ *Novo Entremez, O Amor Artífice*, pp. 4-5.

⁴⁵⁰ *Entremez Intitulado As Industrias das Mulheres*, p. 3.

No folheto de 1792, é o velho Pantalaão quem garante ao amigo e pretendente da filha que esta é incapaz de o trair. Sente-se, por isso, ofendido com as desconfianças do futuro genro:

V. m. me injuria com [emilhante (*sic*) pen]famento! he fiel ao Senhor Arnolfe, não lhe importa pe[ss]oa alguma; quero dizer-lhe tudo, eu faço [entinella, tenho boas e]spias, mas nada de novo (...).⁴⁵¹

Na verdade, a temática associada ao esposo traído foi, juntamente com a que se centra nos amores ridículos de um velho, a que mais cativou o público português do século XVIII. Para os homens, tomar contacto com aquelas personagens tinha um efeito catártico. O riso que arrancavam aos espetadores masculinos fazia-lhes lembrar que as situações vividas pelas personagens só aconteciam aos outros.

Se, na comédia, o tema do adultério era tratado de forma recorrente e a peça terminava com o castigo devido à mulher adúltera, no entremez aclamava-se a sensualidade das relações adúlteras resultantes da sagacidade feminina. O marido traído, por seu lado, era ridicularizado e impiedosamente vaiado, pois «a honra masculina tornou-se dependente da castidade feminina.»⁴⁵². Assim, «[o] marido enganado era não só alguém cuja virilidade era posta em causa por ser incapaz de “manter” adequadamente a sua propriedade (i.e. de satisfazer sexualmente a sua esposa), mas também por ser alguém incapaz de dirigir a sua própria casa.»⁴⁵³. Por isso, competia ao marido vigiar atentamente a sua esposa para prevenir qualquer tipo de traição. O enxovalho público seria inevitável, caso a mulher se envolvesse com outro homem. É por este motivo que, no *Entremez do Velho Cismatico*, de 1778, o Velho tudo faz para manter a honra de sua casa, embora reconheça que a tarefa não será fácil, pois é necessário refrear as vontades da mulher e das duas filhas que conhece muito bem e, por isso, acredita que elas podem, dissimuladamente, enganá-lo. Justificando o título do folheto, o Velho surge a cismar na sua vida e conclui o seguinte:

Terrível he a pensão de hum homem de bem; que não quer faltar ás qualidades de quem he! Vive em hum labyrinth de cousas, que de contínuo o estão affligindo. (...) Os que neste mundo se julgam maiores amigos..., e mais chegados parentes, se conspiram diariamente para fazerem huma viva guerra ao coração de hum homem honrado: a propria mulher, que devia usar da sociedade, em cômum (*sic*) beneficio da casa, he a que dá mais rija bateria para a arruinar: os filhos, que pela razão natural deviam concorrer para a felicidade dos pais, assim como estes concorrêram para a sua existencia, e conservação fazem o effeito de huma lima surda, que não cessam de consumir hum pobre pai.... Ah coitado de mim!....⁴⁵⁴

⁴⁵¹ *Novo Entremez Intitulado A Cozinheira Amoroza*, p. 8.

⁴⁵² «O corpo, aparência e sexualidade», p. 114.

⁴⁵³ *Ibidem*.

⁴⁵⁴ *Entremez do Velho Cismatico*, p. 1.

A título de curiosidade, atentemos na quantidade de epítetos atribuídos às várias *espécies* de maridos traídos, no século XVIII:

“Cuco”, em geral, era o marido duma mulher infiel; “ante-cuco”, o homem casado com mulher que fôra doutro antes do casamento, mas que se portava bem depois de casada; “re-cuco”, o marido de mulher que fôra doutro ou doutros antes do casamento e que continuava a portar-se mal depois de casada; “chiscismelro”, o marido que sabia das infidelidades da companheira e não se importava com elas; “ribeirinho”, o marido consentidor, que ainda por cima recebia e obsequiava os amantes da mulher; finalmente, “assombrado”, o marido que estivera para ser cuco por um triz, mas que o não chegara a ser por milagre.⁴⁵⁵

Sem ter como objetivo primeiro propor uma moralidade, o entremez conduz o seu público a algo muito mais apetecível: rir com as fraquezas humanas. Num país profundamente católico⁴⁵⁶ como era o Portugal de Setecentos, muitas vezes se levantam contra a infidelidade, defendendo que um amante deve sempre respeitar o par que escolheu para si. De facto, a inconstância não era apreciada nos meios conservadores da sociedade lusitana. Por outro lado, «[o] verdadeiro amoroso suporta com invariável prazer e delícia os grilhões que o prendem. Nem ele os quebra, nem nada neste mundo lhos fará quebrar.»⁴⁵⁷

A infidelidade é tratada nos folhetos de cordel com alguma regularidade, sobretudo no que diz respeito ao adultério masculino, muito menos recriminado socialmente que o cometido pela mulher, como vimos. Assim, a formalização do crime de adultério ocorria unicamente quando era o marido o ofendido. Curiosamente, Verney considera que um dos motivos que contribuíram para a ocorrência do adultério em Setecentos se prende com a ignorância das mulheres que não são capazes de manter uma conversação interessante com os maridos:

Persuado-me que a maior parte dos homens casados que não fazem gosto de conversar com suas mulheres, e vão a outras partes procurar divertimentos pouco inocentes, é porque as acham tolas no trato; e este é o motivo que aumenta aquele desgosto que naturalmente se acha no contínuo trato de marido com mulher. Certo é que uma mulher de juízo exercitado saberá adoçar o ânimo agreste de um marido áspero e ignorante, ou saberá entreter melhor a disposição de ânimo de um marido erudito, do que outra que não tem estas qualidades; e, desta sorte, reinará melhor a paz nas família.⁴⁵⁸

Talvez devido à fiscalização da censura, o tema da traição é abordado, nos textos que compulsámos, de uma forma subtil. Atentemos, por exemplo, no *Novo, e Devertido Entremez Intitulado O Casamento de huma Velha com hum Peralta, e a Má Vida que elle lhe Deu* (s/d). Nesta

⁴⁵⁵ *O Amor em Portugal no Século XVIII*, pp. 215-216.

⁴⁵⁶ A Igreja sempre considerou o adultério como um crime gravíssimo, colocado a par do homicídio e da blasfémia.

⁴⁵⁷ *O Galante Século XVIII*, p. 14.

⁴⁵⁸ *Verdadeiro Método de Estudar*, p. 126.

peça, é a criada Ladina quem nos informa acerca das traições do amo e defende D. Creípa, valorizando a sua superioridade face às mulheres com quem o marido se relaciona:

(...) talvez, talvez que aquellas a quem elle arrastra (*sic*) a aza, não cheguem se quer (*sic*) ao calcanhar da minha Senhora, e de ordinario he o que se encontra no mundo, deixaõ-se as mulheres perfeitas, por dragões inormes (*sic*).⁴⁵⁹

O *Novo Entremez Intitulado Quem Quizer Rir, Pague e Leia, ou Os Freguezes do Cais do Sodré*, de 1786, escapa a esta regra. Apercebemo-nos, claramente, da identificação do Cais do Sodré, em Lisboa, como um local propício aos encontros extraconjugais. Criípa e Aurelio, dois homens casados, frequentam aquele espaço com regularidade, travando conhecimento com as mulheres que por ali deambulam. O discurso dos dois não é, contrariamente ao que poderíamos supor, discreto e pontuado de subtilezas:

Criípa. Comprei este anel á Malteza por dez toltões, e por signal que ainda devo os dois vintens.
(...)

Pois não me arrependo de o ter comprado, porque por elle tenho conseguido baltante fortuna: apenas vejo moça, já concerto, e estendo o peícocinho, esfrego a cara em ar de fazer veríjos, enxóto as moícas, que nestas occasiões sempre me períeguem; e tudo isto com a mão esquerda, em ordem a que ellas conheçaõ pelo grande do escudo o valor deíste braço.

(...) temos gaivótas pela terra, e he signal de tormenta: Duas moças vem, que me parecem ao lonje (*sic*) duas Deoíças; e huma velha, que faz o íobreíscrito da carta de Cupido.⁴⁶⁰

Desconfiadas, as esposas apanham-nos em flagrante. As raparigas assediadas descartam responsabilidades e recriminam os adúlteros:

Meus íenhores (...) quem he cazado, e tem filhos deve íó cuidar nas obrigações da íua caía: minhas Senhoras, nós não íomos culpadas neste deívio de íeus maridos; elles nos períeguiirão para este convíte; e íe acaíto íaõ coístumados a estas díítrações, eníínem-nos como devem, e elles merecem: páo, páo.⁴⁶¹

A fim de colmatar este atrevimento por parte do dramaturgo no tratamento do tema do adultério, o final da peça mostra o arrependimento dos dois amigos e o firme propósito de esquecerem aquele local e voltarem para junto de suas esposas Bonifacia e Conístantina, pedindo-lhes perdão pela traição:

Criípa. Amigo, victor íerio: deixemos nós o Caes do Sodré, e voltemo-nos para noííías mulheres?

⁴⁵⁹ *Novo, e Devertido Entremez Intitulado O Cazamento de huma Velha com hum Peralta, e a Má Vida que elle lhe Deu*, p. 7.

⁴⁶⁰ *Novo Entremez Intitulado Quem Quizer Rir, Pague e Leia, ou Os Freguezes do Cais do Sodre'*, pp. 4-5.

⁴⁶¹ *Idem*, p. 15.

Aur. Parece-me bem acertado, e he julgo que sendo este teatro da offença (*sic*), seja o litio que testemunhe o nosso arrependimento: Minha querida Bonifacia, aqui estou a teus pés *Ajoelhaõ.* arrependido; nelles proteſto a emenda; o paſſado paſſado, daqui por diante verás como me deſempenho.

Criſp. Minha amada Conſtantina, eu peſſo (*sic*) o meſmo perdaõ, e faço os meſmos proteſtos.⁴⁶²

Na mesma linha, observamos o *Entremez de hum Soldado e sua Patrona*, de 1772. Nesta curta peça de oito páginas, deparamos com um soldado que declara o seu amor a uma mulher casada que já perdera o encanto da juventude, tentando a todo o custo ser correspondido. Mas a mulher não entende aquela fixação:

Se não vendo mocidade
Para que me aperta mais?
Vossa mercê vá-se embora,
Repare que ſou cazada.⁴⁶³

Apesar disso, o soldado prefere realçar a sua beleza num soneto que lhe dedica, do qual transcrevemos a primeira quadra:

Branca na cara, como cal mui branca,
Mais negra nas pestanas, que pimenta,
Mais vermelha nos beiços, que quarenta
Varas de fitta, medidas n'uma tranca.⁴⁶⁴

Não resistindo aos elogios do soldado, a mulher cai nos seus braços:

Mul. Seraõ eſtes braços,
Que paguem amor taõ cortez.
Sol. Venhaõ, e he a primeira vez,
Que me vi farto de abraços.⁴⁶⁵

Surpreendidos pelo marido, ambos disfarçam, fazendo passar a ideia de que estavam apenas a dançar. No entanto, o marido apercebe-se do que se estava a passar e, tecendo um retrato pouco abonatório da mulher, acaba por concluir que ela faz sempre a sua vontade, pelo que se sente impotente para a contrariar. O soldado chega à mesma conclusão e todos cantam e dançam:

Mul. O meu marido não quer.
Que com Soldados lhe trate,
Sendo que he graõ diſparate

⁴⁶² Idem, p. 16.

⁴⁶³ *Entremez de hum Soldado e sua Patrona*, p. 2.

⁴⁶⁴ *Ibidem*.

⁴⁶⁵ Idem, p. 4.

Fechar portas a mulher.
Que se ella não quer, *Bailão todos, e cantaõ.*
Não ha poder,
Pois faz tudo o que ella quer.
Sol. Vá a fallar verdade,
Se pazes quer ter,
Deixe-a fazer
A sua vontade,
Que com liberdade
Outra póde ser.
Que se ella não quer, &c. *Todos.*
Mar. A minha mulher,
Meu Senhor Soldado,
A' coísta cõmigo
Dizem que tem dado,
Estou já cansado (*sic*)
De a repreender,
Que se ella não quer,
Não ha poder,
Pois faz tudo o que ella quer.
*Recolhem-se bailando.*⁴⁶⁶

Mas a questão do adultério nem sempre foi tratada desta forma ao longo dos tempos. Antes de Cristo, o adultério, para além de frequente, era bem tolerado pela sociedade. Os doutores da Igreja consideravam «que a paixão do amor é mais desculpável na mulher que no homem, dada a propensão natural do sexo fraco para o pecado.»⁴⁶⁷. Assim, «estabeleceram, em caso de adultério, a pena de morte para o homem, mas não para a mulher. Com açoutá-la, tosquiá-lhe os cabelos, ou sepultá-la num convento, a julgaram suficientemente punida.»⁴⁶⁸.

No entanto, como referimos, no caso português de Setecentos, que aqui nos interessa, a lei que sanciona as relações adúlteras atribui, em todas as circunstâncias, a culpa à mulher, que terá de ser condenada. Pelo contrário, quando é o marido que adultera, o castigo, quando existe, é sempre muito leve. Caracterizando o século XVIII, o Cavaleiro de Oliveira afirma, a propósito:

Em Portugal e Espanha o direito e a moral estão de acordo quanto a condenar a adúltera e, pelo contrário, a sua dissimulação e indulgência é grande em prol dos homens que caem em semelhante desordem.

Em Portugal a lei outorga aos maridos uma autoridade, um poder absoluto sobre a vida de suas consortes, sempre que as surpreendem em flagrante delito ou possuem provas convincentes de sua infidelidade. Sendo certo que só ao marido compete o direito de acusar a esposa de adultério, a ele só deveria caber, em conformidade, o direito de a punir. Mas não, a lei é tão severa para com o belo-sexo que não só o marido matador da adúltera é perdoado, mas aqueles de que se serviu para instrumento da sua revindicta.⁴⁶⁹

⁴⁶⁶ Idem, p. 8.

⁴⁶⁷ *O Galante Século XVIII*, p. 71.

⁴⁶⁸ *Ibidem*.

⁴⁶⁹ *Recreação Periodica*, pp. 181-182.

Na sociedade portuguesa, profundamente machista, a lei confere ao homem uma elevada autoridade face à sua esposa quando esta o trai. E justifica este princípio, declarando que «[s]endo certo que só ao marido compete o direito de acusar a esposa de adultério, a ele só deveria caber, em conformidade, o direito de a punir.»⁴⁷⁰. E essa punição inclui mesmo o direito a matar a traidora⁴⁷¹. A mentalidade do homem português vai, no entanto, sofrendo modificações à medida que o século de que nos ocupamos avança. Porém, esta mudança ocorreu apenas no seio das classes superiores da sociedade. Mas, na corte, a relação adúltera aportava muitas vantagens, inclusivamente para o marido traído:

Damas de corte atraentes eram praticamente empurradas para a cama do soberano para satisfazer as ambições dos seus maridos, enquanto outras tinham liberdade para manterem amantes, uma vez cumprido o seu dever conjugal de darem aos seus maridos um herdeiro legítimo do sexo masculino. Além disso, poucos homens ricos e elegantes estavam dispostos a arriscar a vida em duelo para vingar a honra comprometida das suas esposas.⁴⁷²

Em relação ao povo, a situação manteve-se inalterada, o que obrigou o Cavaleiro de Oliveira a proclamar, com enfado, que

[a]li medram no terreno crasso da ignorância os maiores abusos; os homens são ciumentos e maus; por causa de nada suspeitam das mulheres e, brincando, as despacham para o outro mundo ou lhes dão vida dura de Inferno. A cada passo se encontra um casal desta ordem, o marido grosseiro, brutal, autêntico verdugo que maltrata, espanca a desgraçadinha, trazendo-a sob a ameaça constante de morte.⁴⁷³

No campo, esta circunstância era acentuada pelo facto de competir à comunidade tentar resolver a situação da mulher adúltera e do marido enganado. Ambos eram enxovalhados publicamente nas igrejas. Nos folhetos de cordel em que estas personagens intervêm, a intenção do seu autor é revelar os perigos que existem quando as mulheres – e, mais uma vez, a culpa é-lhes totalmente atribuída – se deixam dominar pelos seus desejos inconfessáveis.

Mais à frente, o mesmo autor insurge-se contra o poder legislativo em Portugal, em matéria de adultério. Diz ele que

⁴⁷⁰ *O Galante Século XVIII*, p. 72.

⁴⁷¹ O Cavaleiro de OLIVEIRA acrescenta ainda, a este propósito, que

[o]s teólogos, mais cruéis ainda que os homens da justiça, não deixam de absolver e receber em segundas núpcias todos os que tiveram a coragem e firmeza de desfazer-se das impudícias. Acontece, muitas vezes, que as vítimas estavam inocentes, sacrificadas aos arrebatamentos cegos de ciúmes ou a uma excessiva noção de honra. (Idem, pp. 72-73).

⁴⁷² Sara F. Matthews GRIECO, «O corpo, aparência e sexualidade», in *História das Mulheres – do Renascimento à Idade Moderna*, pp. 114-115.

⁴⁷³ *O Galante Século XVIII*, p. 74.

[o] nosso século, nesta matéria, é o mais indulgente dos séculos, devido, talvez, ao repulamento do delito. Parece que as leis humanas procuram desforrar os cristãos do rigor do Evangelho em tal assunto e, ao passo que o legislador divino condenava até mesmo aqueles que cometiam o adultério em pensamento, os legisladores profanos preferem usar de benignidade mesmo para aqueles que o praticam de facto.⁴⁷⁴

Finalmente, defende as pobres mulheres vítimas de julgamentos parciais por parte dos homens, o que se depreende das suas palavras, ao

confessar que as mulheres têm razão queixando-se de ser tratadas cruel e parcialmente pelos homens que, a seu respeito, abusaram do poder de legisladores. Se entre os universais cônjuges devesse exercer-se a pena de talião, à certa que elas lhes seria favorável em despeito de ter sido inventada pelos homens e destes pretenderem com louca presunção ofender as mulheres impunemente, sem que lhes retribuam na mesma moeda.

A verdade é que o pecado de adultério é análogo, encarado em qualquer dos consortes. (...) E uma vez que o delito é o mesmo, porque é diferente a penalidade, ou antes porque é que se não aflige aos homens o mesmo rigoroso castigo que se aplica às mulheres?⁴⁷⁵

As causas que levavam os maridos a procurarem junto de outras mulheres o que não conseguiam no seu próprio lar prendiam-se, sobretudo, com a forma como os casamentos da época eram celebrados (por conveniência e nunca por amor) e com o comportamento sexual dos casais reprimido pela rigidez dos preceitos da época. O adultério masculino é introduzido nos folhetos de variadas formas. Em primeiro lugar, pelas queixas que as mulheres traídas faziam. Atente-se na peça *Conversaçoens, e Succesos (sic) Observados em o Frequentado Pasceio (sic) da Praça do Comercio* (1785). A dado momento, Brazília, uma mulher casada, conversando com duas raparigas solteiras, acompanhadas pelos respetivos pretendentes, lamenta a má vida que o marido lhe dá. Por isso, deseja, enquanto pode, desfrutar bem da vida:

(...) quero, ver, quero ſer viſta (...) hoje ſó reparaõ os maridos empertinentes (*sic*), elles de duros toucados ornaõ as noſſas cabeças, e querem que nós caladas sejamos fieis para eles (...).⁴⁷⁶

Também no folheto intitulado *Conversação entre Duas Visinha, Chamadas Jacintha, e Felizarda* (1780), Jacintha queixa-se à vizinha que o seu marido, tendo outros interesses fora de casa, despreza as obrigações familiares:

Anda ſempre carrancudo,
Semblante, alſpecto pezado;
A caſa, mulher, e filhos,
Tudo aborrece o malvado.

⁴⁷⁴ Idem, p. 82.

⁴⁷⁵ Idem, p. 85.

⁴⁷⁶ *Conversaçoens, e Succesos (sic) Observados em o Frequentado Pasceio (sic) da Praça do Comercio*, p. 4.

Já me falta a paciência
Para aturar tão mau trato.⁴⁷⁷

Em segundo lugar, alguns textos aproveitam a situação para satirizar a prática do adultério. No *Novo, e Devertido Entremez Intitulado O Cazamento de huma Velha com hum Peralta, e a Má Vida, que Elle Lhe Deu* (s/d), Alberto, marido de D. Creípa, conversa com o seu criado Salafrio sobre a sua bela vida de casado, colecionando verdadeiros troféus relativos às mulheres que consegue conquistar:

(...) e[sta] noite vamos para caza de hum amigo meu (...) aonde [e] juntaõ madamas gentiz, e bellas (...) quando nada [se]mpre hum homem [sa]he com a [sua] agregada, que depois de lhe expressar (*sic*) vozes de ternura, e de amor, lhe [sa]he a caza, e vem a por-lhe o nome no cathalogo daquellas a quem por officio xixibeia.⁴⁷⁸

Porém, o criado, como não entende aquela atitude do amo, pergunta-lhe:

Se vo[ss]a mercê havia de continuar ne[ste] maldito fadario, para que cazou?⁴⁷⁹

Com a resposta do velho, ficamos a saber os verdadeiros motivos do seu enlace:

(...) com o dote que trouxe a Senhora Dona Creípa, he que eu com go[sto] me devirto (*sic*), fiz de conta, que em quanto não tive, fui aprendiz; mas agora que a fortuna me deparou aquela [ant]uopeia (*sic*), [foi] me[st]re, e tenho bom go[sto] no ar com que ga[sto] os bellos to[st]oens, que ella para meu poder trouxe.⁴⁸⁰

Finalmente, abordava-se o assunto com o intuito de aconselhar os maridos a não enganarem as suas esposas. É o que sucede no folheto acima citado, quando o criado tenta fazer com que Alberto abandone a vida devassa que leva e passe a ser um honrado marido:

Senhor meu Amo, abra os olhos da razaõ, deixe e[ss]as libertinagens, ame [sua] mulher como deve, pois a[ssim] o prometeo (*sic*) quando lhe deu a maõ, não lhe dê di[ss]go[st]os (*sic*), trate-a (*sic*) bem, pois ella pouco tempo lhe pode durar.⁴⁸¹

Quando é a mulher que se queixa do adultério do marido, os argumentos usados são invariavelmente os mesmos: ciúmes excessivos, maus tratos, abandono do lar, delapidação do dote e concubinato. Vejamos o caso relatado no *Novo, e Devertido (sic) Entremez Intitulado A Noiva Prudente, e o Marido Estragador*, de 1787. No início da peça, Fabricio diz à filha:

⁴⁷⁷ *Conversação Entre Duas Visinhas, Chamadas Jacintha, e Felizarda*, p. 4.

⁴⁷⁸ *Novo, e Devertido Entremez Intitulado O Cazamento de huma Velha com hum Peralta, e a Má Vida, que Elle Lhe deu*, p. 2.

⁴⁷⁹ *Ibidem*.

⁴⁸⁰ *Ibidem*.

⁴⁸¹ *Idem*, pp. 3-4.

(...) teu marido além de e[st]ragar o avultado cabedal com que te dotei, te mortefica (*sic*), te aflige, e he, em fim, o teu total flagelo, tudo [e]i, e quero com pordencia (*sic*), e cautela, evadir maior de[st]graça.⁴⁸²

Apesar de a filha não querer acreditar no que seu pai lhe diz, aos poucos vai percebendo que este tem razão e que o marido não é quem ela pensa. Assim, no final, perante a intervenção da Justiça, o marido traidor acaba por se arrepender e prometer dar um novo rumo à sua vida, terminando a peça com esta decisão:

Sim, amada, eu juro, conheço o meu erro, e vejo que elle me conduzia, a hum fim fune[st]to, e amargo, eu dete[st]to todos os motivos, da minha di[st]racção, prometovos (*sic*), cara con[fort]orte, h[un]a fé sincera (*sic*), i (*sic*) ãa con[st]ancia firme, e vós meu querido Pai, e Senhor Fabricio, perdoai as minhas loucuras; e [e]ja a imenda (*sic*) vindulto (*sic*) para o perdão.⁴⁸³

Muitas vezes, porém, a solução encontrada para ultrapassar os problemas do adultério era a separação definitiva do casal⁴⁸⁴, sobretudo quando havia maus tratos ou privação de bens. Não pensemos que a opção pelo divórcio era tomada com naturalidade no século que aqui nos importa. O divórcio constitui um ataque ao princípio da indissolubilidade do casamento, tão caro aos países católicos como o nosso. A Igreja admitia os desentendimentos entre os casais e compreendia o seu sofrimento. No entanto, obrigava-os a ficar juntos até à morte, fazendo cumprir uma das promessas do casamento (*até que a morte nos separe*). Talvez influenciado pelos princípios em voga nos países do Norte da Europa, protestantes, e pelos ecos da Revolução Francesa, o Sul assiste a uma importante mudança relativa ao casamento: este deixa de ser apenas considerado como indissolúvel, como vimos, e passa a figurar como um contrato que pode ser denunciado a qualquer momento. Convém, neste momento, referir ainda que a Igreja, avessa, como vimos, ao divórcio, o admitia nos casos em que se verificava o *casamento rato*, que se distinguia do matrimónio consumado. Enquanto, neste último, houve lugar a relações sexuais, no *casamento rato* esta situação não se verificou, pelo que o mesmo poderia ser dissolvido.

Quando, porém, o casamento é consumado, o casal poderá usufruir da dispensa da Igreja relativamente aos seus votos em circunstâncias específicas: ingresso de um dos membros ou de ambos numa ordem religiosa; adultério cometido por um dos cônjuges; crime de heresia praticado por um dos esposos. Loucura e maus tratos concorrem igualmente para o mesmo fim.

⁴⁸² *Novo, e Devertido (sic) Entremez Intitulado A Noiva Prudente, e o Marido Estragador*, p. 1.

⁴⁸³ *Idem*, p. 15.

⁴⁸⁴ Segundo Maria José Moutinho SANTOS, citando o *Compendio de Theologia Moral e Evangelica...*, Lisboa, Na Régia Officina Typografica, 1776, p. 133, «[e]ram causas lícitas para o divórcio (...) o consentimento voluntário de ambos com desejo de vida mais perfeita (...) o adultério de hum dos consortes (...) a grande e injusta crueldade do marido.» (*O Folheto de Cordel: Mulher, Família e Sociedade no Portugal do Séc. XVIII (1750-1800)*, p. 70).

Em alguns folhetos, a temática do adultério e as consequentes queixas das mulheres são bem evidentes e merecem uma reflexão mais aturada da nossa parte. Vejamos, então, de perto, alguns folhetos.

Na *Conversação entre Duas Visinhas Chamadas Jacintha e Felizarda*. (de 1780), as duas mulheres culpam os homens pela destruição do casamento, ao mesmo tempo que apelam a uma atitude consistente das suas consortes. Jacintha defende, assim, a mulher no confronto com o seu marido:

Ha de ter de[culpa] o homem,
Que a mulher ha de matar
Com fomes, com [em]razões (*sic*),
Com pontapés, com pancadas;
E [e]e[ss]a infeliz apenas
Lhe der hum murro, levada
Mais do proprio de[affogo],
Do que por a[ssim] querer
Bu[scar] modo de en[finá]-lo
D'hum proceder inhumano,
Ha de [er] apedrejada?⁴⁸⁵

Felizarda concorda com a amiga, advogando a separação do casal para resolver definitivamente a situação. Estamos em crer que esta será uma atitude demasiado *radical* para a época, o que vem comprovar, mais uma vez, uma tendência para grandes mudanças sociais que se concretizarão alguns anos mais tarde. Disso são testemunhas os folhetos de cordel, nomeadamente o que agora estudamos:

Sim, Senhora, e com razão
Merece [er] ca[st]igada;
Pois não deve huma mulher
E[que]cer a obrigação
A que vive vinculada;
Senaõ (*sic*) tem genio capaz
De [offrer], e de callar,
U[se] o remedio da Lei,
Separe-[e] de[ss]a cau[sa] (...).⁴⁸⁶

No *Novo Entremez Intitulado Quem Quizer Rir, Pague e Leia, ou Os Freguezes do Cais do Sodre* (1786), Con[st]antina diz a Bonifacia que está muito satisfeita com o facto de poder apanhar o marido em flagrante, tendo, assim, motivos para se separar dele, como deseja:

⁴⁸⁵ *Conversação entre Duas Visinhas Chamadas Jacintha e Felizarda*, pp. 11-12.

⁴⁸⁶ *Ibidem*.

(...) á (*sic*) tempos que eu ando de[se]jando apanhallo (*sic*) em alguma empresa para daqui achar motivo da minha [se]paraçaõ, pois já mão po[ss]o [su]portar taõ mi[se]ravel vida.⁴⁸⁷

No *Novo, e Devertido (sic) Entremez Intitulado A Noiva Prudente, e o Marido Estragador* (1787), é Andreza, a criada, quem tenta alertar a ama para a necessidade de se separar do marido que a trata muito mal. Apesar de Lizarda não assumir perante a criada o seu sofrimento, esta não cessa de lhe tentar mostrar o melhor que tem a fazer:

Se fallo, he por amor, [se] po[ss]ivel fora mo[st]rar-lhe o meu coraçãõ, nelle veria o [se]ntimento que tenho dos tromentos (*sic*) que vo[ss]a mercê padece, hum homem que não faz mais do que jogar, vir alta noite para caza, ficar as mais das vezes fóra, ralhar continuamente, e o mais que tudo, he ga[st]ando o dote que [seu] Pai lhe deu? I[st]o não [se] atura.⁴⁸⁸

E acrescenta que o marido da ama

he hum dezalmado, he hum e[st]ragador, não lhe importa a caza, o Ceo me livre de ter hum marido a[ss]im, eu lhe prometia de logo logo me pôr ao fresco, aturalo (*sic*)? Havia de [se]r bem tarde, i[st]o não, eu não era [sua] e[sc]rava, e vejo entãõ a paciencia com que vo[ss]a mercê [su]porta as continuas dezordens de [seu] marido, pa[ss]mo, e me mortefico (*sic*).⁴⁸⁹

De facto, a delapidação do dote por parte do marido é uma das queixas das mulheres no que diz respeito ao comportamento dos esposos. Na *Palestra, que de huma para outra Janella Tiverãõ duas Vezinhas a'cerca dos Dezestrados Fins de [seus] Dotes em Poder de [seus] Perdularios Maridos*, de 1786, E[sc]ola[st]ica conta à vizinha que o interesse dos homens no casamento é só um: o dote. Por isso, tudo fazem para dele se servirem. A fim de confirmar o que diz, alude à sua própria experiência:

Há homens taõ fóra de conta, que não há quem com elles [se] entenda: Não [só] não cuidaõ na obrigaçaõ de [seus] e[st]ados; mas ainda, o que he no[ss]o, e lhes damos, o con[s]omem inutilmente. Quer V. m. [sa]ber o que me [su]ccedeo (*sic*) com o meu [se]rvo de Deos? Já V. m. [sa]berá que eu trouxe tre[se]ntos mil reis de dote: du[se]ntos da Mi[se]ricordia, e cem que me deixou meu Padrinho: a[ss]im que me cazei, logo elle os cobrou, que [se] os não tivera, não ca[sa]va comigo, que elles primeiro procuraõ pelo dote, que pela noiva.

(...)

He que elles procuraõ as mulheres não pelo que valem; mas pelo que tem.⁴⁹⁰

⁴⁸⁷ *Novo Entremez Intitulado Quem Quizer Rir, Pague e Leia, ou Os Freguezes do Cais do do Sodre'*, p. 13.

⁴⁸⁸ *Novo, e Devertido (sic) Entremez Intitulado A Noiva Prudente, e o Marido Estragador*, p. 4.

⁴⁸⁹ *Ibidem*.

⁴⁹⁰ *Palestra, que de huma para outra Janella Tiverãõ duas Vezinhas a'cerca dos Dezestrados Fins de [seus] Dotes em Poder de [seus] Perdularios Maridos*, pp. 5-6.

Deste modo, e com o intuito único de conseguirem o dote, os homens, enquanto solteiros, tratam muito bem as noivas. No entanto, depois do casamento, tudo se transforma, pois sabem que não têm nada mais a ganhar, como explica, na mesma peça, Ambrozia:

Olhe, fenhora vezinha, não ha homem, que seja como nos parece quando nos pertendem (*sic*); então nos chamaõ Aurora, Estrella, Roja, Perola, Aljucena, e outras couzas, que nós não acabamos de crer ser tudo mentira, se não quando nos vemos mettidas no seu poder: Então só vemos de Aurora as lagrimas; de Estrella as infelidades; de Roja os espinhos; de Aljucena os de maos; e de Perola a caixa; que no-la-pregaõ (*sic*) na menina do olho.⁴⁹¹

Na *Nova Palestra, em que as Senhoras da Moda Entrem as Tardes do Sermaõ* (1786), Lucrecia discute com o marido, dizendo que desejava ser capaz de poder deixá-lo e acabar com um casamento que a tem desgraçado:

(...) eu fui a mulher mais desgraçada, que confiderar se pôde, em ser cazada com voßê, e creia, que se tivera ainda remedio, muito depreça (*sic*) o deixava, pegava no meu menino, e marchava logo, logo para fora desta caza.⁴⁹²

Mas Simpronio parece ambicionar o mesmo, pois preferia ser livre para se juntar a uma cozinheira que cuidasse bem dele:

Naõ tenho eu fímilhante (*sic*) fortuna! Olhe que he forte desgraça! Ah que se aljim lucedelje eu seria o mais feliz entre todos os cazados! Tomava huma cozinheira, para me cuidar nos fatos, que cergilje (*sic*) bem romendos (*sic*), e tudo o mais neceßario: emtaõ me lambia todo, e entrava a engordar (...).⁴⁹³

Outras vezes, o marido, cansado de uma vida infeliz ao lado de uma mulher que o trata mal, deseja terminar com o seu sofrimento, enviando-a para um convento. Esta situação é explorada no final do *Novo, e Gracioso Entremez Intitulado Quanto Soffre, quem se Caza, e o Remedio para naõ Soffrer* (1792). Gaudencio, o marido de Lucrecia, está nas bocas do mundo por sofrer às mãos da esposa sem reagir. Farto dela, desabafa com o vizinho:

Amigo, V. m. fabe, o quanto se murmura da minha caza, a respeito da fua relaxação, das fuas modas, e o quanto me criminaõ de froixo (*sic*), agora mostrarei a eßes meßmos, que sei dar hum novo tom a eßta meßma caza relaxada, que torno a maquina aos seus verdadeiros eixos, a ordem: para metter minha mulher em hum Convento (...).⁴⁹⁴

⁴⁹¹ Idem, p. 8.

⁴⁹² *Nova Palestra, em que as Senhoras da Moda Entrem as Tardes do Sermaõ*, p. 2.

⁴⁹³ Idem, pp. 2-3.

⁴⁹⁴ *Novo, e Gracioso Entremez Intitulado Quanto Soffre, quem se Caza, e o Remedio para naõ Soffrer*, p. 10.

Finalmente, atentemos na *Palestra que de huma para outra Janella Tiveraõ Duas Vezinhas ácerca dos Dezestrados Fins de seus Dotes em Poder de seus Perdularios Maridos* (de 1786). Escolástica conversa com a vizinha sobre o que perdeu quando se casou por não ter dado ouvidos à sua avó:

Eu ria-me quando ouvia dizer a minha avó: Caza-te-te, mata-te-te; e entendia ser isto patranha para me desviar o matrimónio; mas agora, a meu pesar, vou experimentando a certeza deste dito. Quando estava em casa de meus pais tinha o que queria, possuía quanto desejava; e agora, quero hum pente, ou huma fita, he-me necessário ganhá-lo (*sic*) ou pelos fios da roca, ou pelos pontos da agulha, ou pôr-me em pontos de padecer semelhante (*sic*) faltas.⁴⁹⁵

Como vimos, a mulher tinha, quando adulterava, muitos mais problemas com a sociedade do que o homem. É por isso que os entremezes que abordam a infidelidade feminina não poupam a mulher, ridicularizando-a com frequência. Paralelamente, pronunciam-se acerca do que poderá levar as mulheres a enganar os maridos de forma sistemática. No *Novo, e Gracioso Entremez Intitulado A Desenvoltura Castigada, ou o Amante Disgraçado*, de 1793, a causa do adultério teve a ver com o facto de o pai de Hortência a ter obrigado a casar com um velho de quem não gostava. Ela confessa à criada o seu estado de espírito em relação à situação em que vive:

(...) a vil ambição dos bens, que elle [o velho marido] perdeu (*sic*), cegou o entendimento de meu Pai, e este me violentou a dar-lhe a mão de Esposa, a pesar (*sic*) da minha vontade ser diversa.⁴⁹⁶

Assim, decide não contrariar os seus desejos e unir-se ao amante Claudio, mesmo que o casamento que a liga ao velho Camillo seja um obstáculo à felicidade que procura. Por isso, não se importa que os outros falem mal dela, pois o amor que sente é mais forte que tudo:

Cego amor, quão caro vendes os teus gostos, que importa eu querer perder (*sic*) as carinhosas carícias do meu novo emprego, se as melindrosas leis do meu estado me obrigão a dissuadi-lo (*sic*)! Porém murmure (*sic*) embora o mundo, que eu hei de seguir os impulsos da minha paixão; porque Camillo me aborrece, e Claudio além da sua juvenil idade tem atractivos para render a mais izenta beleza.⁴⁹⁷

No entanto, numa tentativa de não premiar o casal adúltero, apesar de se justificar que a traição da mulher resulta de um casamento indesejado, o folheto que analisamos não só termina com a prisão do amante e de seu criado, como justifica abertamente a razão pela qual Claudio deseja a amante Hortência: receber dela dinheiro para sustentar os seus vícios. Com estas opções, o dramaturgo evitaria, certamente, o indeferimento por parte da censura do requerimento de publicação. Apesar de tudo, o folheto constitui um documento importante para a caracterização de um

⁴⁹⁵ *Palestra, que de huma para outra Janella Tiveraõ Duas Vezinhas ácerca dos Dezastrados Fins de seus Dotes em Poder de seus Perdularios Maridos*, p. 8.

⁴⁹⁶ *Novo, e Gracioso Entremez Intitulado A Desenvoltura Castigada, ou O Amante Disgraçado*, p. 4.

⁴⁹⁷ *Ibidem*.

grupo de homens que desejava viver a expensas das suas amantes. Claudio conta ao criado como teve a sorte de conquistar Hortencia, perspetivando uma vida regalada no futuro:

(...) buſquei occaziaõ de lhe eſcrever, e tive a felicidade de obter a reſpoſta na qual me acreditava as confiſões, que lhe fiz; e agora anciozo eſtou eſperando a hora de lhe fallar o que logo chego a alcançar: ah meu Pindaro que ventura, agora teremos quem nos dê de comer, e beber, veſtir, e calçar, porque o velho he rico, e ella terá mil modos em que lhe tire o dinheiro, que he o que quero para ſuſtentar o jogo, aſſembléia, as cazas do café, &c.⁴⁹⁸

Mais adiante acrescenta:

(...) oh que felicidade eſpero alcançar; agora terei quem me mande a caza o jantar, e aceia (*sic*): agora veſtirei, e calçarei á cuſta do meu novo amor (...).⁴⁹⁹

Explorando a mesma temática do folheto anterior, o *Novo Entremez Intitulado Dezenganos para os Homens, nam se Fiarem em Mulheres* coloca na boca de Crecença, uma mulher velha e experiente nas coisas do coração, o melhor remédio para tratar os homens: enganá-los continuamente, mesmo depois de casar:

(...) ninguem ſe deve fiar em homens, dem-lhe continos (*sic*) opios, zombem delles, pois aſſim fiz eu no meu doirado tempo (...).⁵⁰⁰

Também Andreza, a criada do *Novo Entremez, Intitulado Os Amantes Engraçados por Novo Jogo de Amor* (1787), diz à ama algo semelhante:

Em homens não ha que fiar ſenhora minha ama ſentido, eu já eſtou meſtra jubilada, ninguem malogra, a que em proteſtos de homens ſe fia, vai, lograda, não dê credito a palavras, obras, obras, tudo o mais he diſparate.⁵⁰¹

Assim, na sua opinião, todos os homens devem ser enganados sem contemplação:

He bem feito que exprementem (*sic*) eſte engano para confeſſarem, que acharaõ mulheres, que dando-lhe papinha, fizeraõ delles criancinhas, engodando-os com palavras doſſes (*sic*), que no fim ſahem as mais azedas (...).⁵⁰²

No folheto intitulado *Incizam Joco-Seria, Anatomica, Critica, Feita no Corpo Lisbonense Peraltico*, de 1771, Claudio confirma esta tendência dos homens para enganarem as suas mulheres, quando se dirige a Julio, um peralta que, depois de ter lido vários livros, fica apto a mentir:

⁴⁹⁸ *Novo, e Gracioso Entremez Intitulado A Desenvoltura Castigada, ou o Amante Disgraçado*, pp. 2-3.

⁴⁹⁹ *Idem*, p. 12.

⁵⁰⁰ *Novo Entremez Intitulado Dezenganos para os Homens, nam se Fiarem em Mulheres*, p. 2.

⁵⁰¹ *Novo Entremez, Intitulado Os Amantes Engraçados por Novo Jogo de Amor*, p. 5.

⁵⁰² *Novo Entremez Intitulado Dezenganos para os Homens, nam se Fiarem em Mulheres*, p. 3.

(...) E que requebros
não dirás n'huma cartinha,
Marco Tullio pelo avefjo,
a e[ss]as minhas Senhoras
exprimindo os teus affectos!
Que mentiras, que patranhas,
já delcarado embu[te]iro,
não dirás a cada in[st]ante!⁵⁰³

Curioso será notar que, neste folheto, é um homem a admitir esta fraqueza masculina, contrariamente ao que se passa nos restantes textos que, como vimos, reservam à mulher esta função.

De igual forma, o *Entremez Intitulado As Industrias das Mulheres* (s/d) sublinha os perigos do casamento entre uma rapariga e um homem muito mais velho e esclarece as consequências nefastas para todos que dali podem advir. No final da peça, Ambrozio, o velho amante, queixa-se dos enganamentos das mulheres:

(...) lograraõ-me as raparigas;
mais i[st]o succede a quem
não reconhece a malicia
das mulheres: Vou ardendo,
a publicar em meus dias,
que todo o Velho, que quer,
por teima, E[st]poza menina,
[e] não ficar enganado,
o tenha por maravilha;
mas [e]mpre sугeito (*sic*) a ter
dores de cabeça fica,
[e] não for mui virtuosa
a pobre moça, que obriga.⁵⁰⁴

Outra das causas mais frequentes para o adultério é a ausência dilatada do marido, que, por força da sua ocupação, era obrigado a estar várias semanas e meses afastado do seu lar. Solitárias, as mulheres ocupavam os dias na companhia de homens que lhes davam o carinho de que necessitavam. Assim acontece no *Alcorão das Amas de Leite, ou Marmota*, de 1786. Briolanja conta a Serafina que tem um *amigo* que está sempre pronto a ajudá-la quando o marido não está em casa:

(...) aqui a minha ca[sa] vem às vezes hum sугeito (*sic*) que he muito amigo do meu Homem; e que quando elle anda embarcado, me socorre cá com tudo. (...) olhe que he hum mocetão bem e[st]reado. Aquilo vale hum Reino.⁵⁰⁵

⁵⁰³ *Incizam Joco-Seria, Anatomica, Critica, Feita no Corpo Lisbonense Peraltico*, p. 9.

⁵⁰⁴ *Entremez Intitulado As Industrias das Mulheres*, p. 15.

Notemos um facto curioso acerca do adultério feminino relatado em dois entremezes. No *Entretenimento Ordinario das Cozinheiras, Declarado na Conversa, que Duas Tiverão huma Noite deſtas nas Janellas de hum Xagoaõ*, de 1786, e na *Segunda Parte ou Reliquias do Entretenimento Ordinario das Cozinheiras, Escapadas por entre os Dentes de Delambida, e Taramela nas Janellas do Xagoam*, do mesmo ano, a mulher trai-o, porque o marido consente e até tira proveito daquela *ocupação*. Esta atitude permissiva do marido é fortemente criticada.

No primeiro documento, Delambida explica a Taramella⁵⁰⁶ como vivem os seus amos: a mulher *recebe* em casa os amigos do marido e este deixa de trabalhar, vivendo daquilo que ela consegue ganhar. Sem rodeios, e com um fino humor, a cozinheira expõe toda a situação:

Quantas vezes lhe [à mulher] vem elle meſmo gavar Fullano, e mais Beltrano, mettendo-lhos á cara, e pondo-lhos mais altos que os ſete Estrellos? Quantas vezes vai elle dar o ſeu paſſeio, em vendo viſitas em caſa, porque a molher (*sic*) as tome com mais deſafogo? (...) Elle o que quer he não trabalhar. Haja lambança; e de-lhe a molher (*sic*) para tabaco, e que gaſte na taverna, que o mais importa-lhe pouco. Huns campão por cabeça leve, e outros por carregada. Elle vivia do ſeu officio pobremente, ſempre com a ſella na barriga, porém tanto que a molher (*sic*) deo (*sic*) na ſina de acceitar viſitas, nunca mais pôz mão na ferramenta. A boa vida ſabe bem.⁵⁰⁷

No segundo folheto, Delambida conta a Taramella o que a sua ama faz ao coitado do marido:

Com que ella não conſente, que elle durma ſem ella, e havia levallo (*sic*) comſigo (*sic*) ás ſuas viſtas? Eſtá ninando. Nem elle ſoube, nem taõ pouco lhe importou para onde ella foi. Ainda ha bem poucos dias que ella foi ficar huma noite fóra, que elle, nem ſe quer perguntaſſe por ella. Eſteja o jantar, e cea prompta: haja gimbo para as baiucas, e o mais faça Deos bom tempo.⁵⁰⁸

Apesar de aproveitarem para criticar as traições dos esposos, alguns folhetos optam por defender os preceitos basilares do casamento: ao marido compete governar a casa, enquanto à mulher está adstrito o dever de sujeição, como lemos no final do folheto intitulado *Conversações, e Succesos (sic) Observados em o Frequentado Pasceio (sic) da Praça do Comercio* (1785):

Toda a mulher que quer ſer
Pelo mundo reputada

⁵⁰⁵ *Alcorão das Amas de Leite, ou Marmota*, p. 3.

⁵⁰⁶ O significado do nome atribuído à personagem poderá advir do verbo *taramelar* que, na linguagem popular, é sinónimo de falar muito, de tagarelar. Ora, esta característica é comum na representação das criadas.

⁵⁰⁷ *Entretenimento Ordinario das Cozinheiras, Declarado na Conversa, que Duas Tiverão huma Noite deſtas nas Janellas de hum Xagoaõ*, pp. 12-13.

⁵⁰⁸ *Segunda Parte ou Reliquias do Entretenimento Ordinario das Cozinheiras, Escapadas por entre os Dentes de Delambida, e Taramella nas Janellas do Xagoam*, pp. 14-15.

Por Jábã, e por honrada
Ao marido Jê Jugeita (sic),
E cuida no que reJpeita
Ao dever de huma cazada.⁵⁰⁹

Um pouco por toda a Europa multiplicam-se os casos de violência doméstica e o nosso país não é exceção. Apesar de a civilidade ser um dos bastiões de Setecentos, o elevado número de atrocidades cometidas entre os membros do casal poderá levar-nos a pensar que muita coisa havia ainda a fazer neste campo. As injúrias e os maus tratos físicos eram comuns e não atingiam apenas as classes mais desfavorecidas. Famílias de condição social mais elevada acabavam por padecer dos mesmos problemas. Alguns folhetos de cordel ilustram esta realidade.

Tomemos como exemplo o *Novo Entremez da Doutora Brites Marta*, editado em 1783. Ambrozio, um dos pretendentes de Brites, justifica o facto de muitos homens terem de recorrer à violência física sobre as mulheres como forma de corrigir o seu comportamento desajustado. Atentemos nas acusações que Ambrozio imputa às mulheres e que nos permitem aferir o conceito de recato e obediência femininos do ponto de vista masculino:

Do que ouvi,
Dos homens em dezabono;
A Mulher he Jempre a cauza,
Tem hum génio do Demonio;
Ellas Jão as que os incitaõ
Com Jeus endiabrados módos.
A faltarem-lhe ao reJpeito,
Quando levaõ bons eJtoiros:
Se algumas vezes Jê enfadaõ
Per Jecula Jeculorum:
He taõ forte a gritarJã
Tanto motim, tanto eJtrondo,
Até lhe querem meter
Os dedos bem pelos olhos:
Jã pedindo-lhe, o que querem,
Sem haver menor encontro,
Os çapatos (sic) de SetJm (sic),
Fivella que finja de ouro;
Polvilhos cõr de carunxo (sic),
Para a cintura relojo:
Pérolas, fitas, e flores,
Carmim do mais eJpeciozo;
Sinaes de taco taraco.
Pois Jê he amiga de bolos,
Bem pôdem os Confeiteiros

⁵⁰⁹ *Conversaçoens, e Succesos (sic) Observados em o Frequentado Pasceio (sic) da Praça do Comercio*, p. 13.

Deitarem-ſe de remolho,
Que tem grande renda, á cuſta
Dos pobres maridos tôlos.
Se por deſgraça he tomifſta,
Que tem grande amor ao cópo,
vai empenhar nas tavernas
os lançois, e os traſtes todos;
elles vendo-ſe enfadados,
uzaõ por ſeu dezafogo,
a dar-lhe zape catrape,
alli couce, acolá foco,
zus catruz, quem merca os fuzos
chegando-lhe a roupa ao couro.

(...)

Mulheres ha taõ crianças,
e com juizo taõ pouco,
que ſe acazo não ſe enſinaõ
prégaõ facilmente o mono.⁵¹⁰

Apesar da violência exercida pelos maridos, as mulheres acabam por perdoar as atrocidades e tudo termina bem, pois, para elas, a situação não é senão normal.

Verificamos, no *Entremez Intitulado As Industrias de Galopim, ou O Magico Fingido*, de 1790, mais uma referência aos castigos físicos contra as mulheres. Desta feita, é Gallopim, criado de Lidoro, quem, disposto a enganar o velho Randulfo, pretendente de Lesbina, sua pupila, e a descobrir a índole malévola do tutor, defende, como ele, a violência doméstica, para assim conseguir favorecer a união do amo com a jovem rapariga:

Gal. Tenho ás mulheres de agora
tal aversão, e tal asco,
que me regallo quando ouço
dizerem... oh bravo! bravo!
lá derreou hum marido
á mulher o espinhaço.

(...)

Arroxallas (*sic*) muito bem;
quebrar-lhe bem o costado.

(...)

Rand. (...) a mim não me pregão callo,
sou Melro velho, e em redes
de mulheres já não caio.

(...)

Agrada-me o seu discurso [do criado];
diz conceitos, que são pasmos:

⁵¹⁰ *Novo Entremez da Doutora Brites Marta*, pp. 14-15.

Vai o diabo em casa do alfacinha: (des)amores e outras desordens nos entremezes de cordel

tomara eu escrever
tudo, quanto tem fallado.⁵¹¹

⁵¹¹ *Entremez Intitulado As Industrias de Galopim, ou O Magico Fingido*, pp. 6-7.

